

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año VII. Núm. 16
2º Semestre 2002

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA



DANIEL PINEDA NOVO

EL FLAMENCO EN LA LITERATURA EUROPEA CONTEMPORANEA

JOSÉ LUIS NAVARRO CARCÍA

EL BAILE FLAMENCO EN LA PRENSA EUROPEA

EUGENIO COBO GUZMÁN

EL ANTIFLAMENQUISMO DE BENITO PEREZ GALDOS

MERCEDES GARCÍA PLATA

EL FLAMENCO SEGÚN PIERRE LOUYS EN LA MUJER Y EL PELELE

ANTONIO MURCIANO

EL NIÑO MEDINA Y LA NIÑA DE LOS PEINES

JUAN DE LA PLATA

LA APORTACION DE JEREZ A LOS ORIGENES DE LA HISTORIA DEL CANTE

LUIS LOPEZ RUIZ

MORIR EN MADRID

RICARDO MOLINA Y SANTIAGO MONTOTO

RECUPERACION DE TRES ESTUDIOS SOBRE BAILE FLAMENCO





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA
Año VII. Núm. 16 - 2º. Semestre 2002

SUMARIO

EL FLAMENCO EN LA LITERATURA EUROPEA CONTEMPORANEA	
Daniel Pineda Novo	3
EL BAILE FLAMENCO EN LA PRENSA EUROPEA	
José Luis Navarro García	23
EL ANTIFLAMENQUISMO DE BENITO PEREZ GALDOS	
Eugenio Cobo Guzman	37
EL FLAMENCO SEGUN PIERRE LOUYS EN «LA MUJER Y EL PELELE»	
Mercedes García Plata	45
EL NIÑO MEDINA Y LA NIÑA DE LOS PEINES	
Antonio Murciano	49
LA APORTACION DE JEREZ A LOS ORIGENES DE LA HISTORIA DEL CANTE	
Juan de la Plata	55
MORIR EN MADRID	
Luis López Ruiz	65
DOS ESTUDIOS SOBRE ARTE FLAMENCO	
Ricardo Molina	73
EL BAILE Y LA DANZA EN SEVILLA	
Santiago Montoto	85
POESÍA: EL NACIMIENTO	
Anónimo	89
PAGINAS DE INFORMACIÓN	91



Edita: CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ DE LA FRONTERA
Director: JUAN DE LA PLATA
SECRETARIO DE REDACCIÓN:
MANUEL PÉREZ CELDRÁN
REDACCIÓN Y ADMÓN.: Pl. San Juan, 1 (Palacio Pemartín - Planta Baja)
JEREZ DE LA FRONTERA (Cádiz) - España.
CORRESPONDENCIA: Apartado de Correos, 246 - C.P. 11080
CORREO ELECTRÓNICO (E-mail): flamencologiajerez2001@yahoo.es
PAGINA WEB: <http://caf.cica.es> (Cátedra de Flamencología)
Teléfono y Fax: 956 34 34 81

Impresión: AL-ANDALUS, S.R.L.L. c/ Jardinillo, nº 3 - JEREZ (Cádiz)
Diseño y maquetación: J&J - Juan Carlos Ortegón Castellano
C/. San Francisco Javier, nº 6 - JEREZ (Cádiz)

Esta revista se publica, gracias a la colaboración del
EXCMO. AYUNTAMIENTO DE JEREZ,
CAJA SAN FERNANDO
CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO y
FUNDACIÓN PROVINCIAL DE CULTURA DE LA DIPUTACIÓN DE CÁDIZ
La "R. de F." no asume necesariamente las opiniones científicas
contenidas en los textos de sus colaboradores.

*Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de cualquier
trabajo, publicado en esta Revista, sin permiso expreso de su Autor y de la Dirección
de la misma.*



EL FLAMENCO EN LA LITERATURA EUROPEA CONTEMPORÁNEA

DANIEL PINEDA NOVO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ

A Jacques Issorel,
profundo humanista.

I INTRODUCCIÓN

DURANTE el siglo XIX, España se convierte en el país romántico por excelencia. Los europeos sueñan con un país exótico y ardiente, cuajado de leyendas y de tradiciones, con unas costumbres antiguas y un carácter fuerte, propicio para las aventuras más extraordinarias. Por eso, los escritores y poetas románticos amaban a España y deseaban conocerla, pues ya habían gozado de su Literatura que tanto había influido, especialmente, en Francia e Inglaterra desde el siglo XVIII, con La Ilustración, acentuándose esta influencia en el XIX, en el que se revaloriza ya la cultura, la civilización española.

Con la corriente romántica, los viajeros, o viajadores, europeos ansiaban descubrir nuevos países y se acercan a España buscando, sobre todo, su exotismo, su "color local", como hicieron en África o Asia. España está ya de moda en el XIX, y los viajeros llegan a nuestras tierras, especialmente, a Andalucía, y se sienten fascinados por su clima, por su arte, por su herencia árabe, su literatura barroca, su lengua, la viveza de sus habitantes, la belleza de sus paisajes, sus corridas de toros, su folklore y el mundo gitano. Se acercaban, invariablemente, a lo accidental, que se sobreponía a lo sustancial. "Un jocundo ruido de crótalos -como bien escribió el periodista argentino Álvaro Melián - apagaba, para frívolos oídos, las graves voces de la raza..."(1). Por cierto, los crótalos, más poéticamente llamados castañuelas, serán instrumentos censurados por algunos extranjeros, aunque muy elogiados, también, por otros, como sucede hoy.

Numerosos viajeros -individualistas, atrevidos, independientes-, desde George Borrow a Merimée, pasando por Teófilo Gautier, el Barón Charles Davillier (2), la Condesa J. de Robersart, Richard Ford, Edmundo de Amicis, P.L. Imbert, Alice M. S. Newbiggin, hasta llegar al mismísimo líder de la



revolución rusa León Trotski, o a Geral Brenan y Jean Sernet, entre otros (3), se acercaron a nuestro país en épocas y circunstancias diversas, en tiempos de paz y en tiempos bélicos, dejando hondas huellas en sus espíritus; así escribieron sus visiones y experiencias, por lo que Charles Didier exclamaba, tras recorrer nuestro país en 1837, en plena guerra civil:

“¡Oh país de contrastes y de contradicciones! ¡Pueblo elegante y feroz que hace compatible el baile y la guerra civil, y para quien la muerte y la danza tienen el mismo encanto!” (4).

La palabra Flamenco, que los gitanos andaluces comenzaron a aplicarla a sus usos y artes a principios del XIX, era ya universal hacia 1830, pues se sabe que existía una bailaora de origen austriaco que actuaba por diversas partes del mundo conocido. También, a diferencia de los compositores españoles, músicos alemanes e italianos (un 40% de extranjeros) compusieron piezas que pueden considerarse precursoras de los actuales palos flamencos. Además, el mismo Romanticismo revolucionó este arte, convirtiéndolo en espectáculo público español en 1870, como bien estudió el inmenso y primer flamencólogo Antonio Machado y Álvarez, **Demófilo**, en su consultada **Co-lección de Cantes Flamencos** (5). Y aunque los viajeros no lo captaron en su raíz, comienza a manifestarse de dos formas antagónicas, como **canto individual**, íntimo y puro, conservado en el reducto familiar, y como **parte colectiva**, propio ya del espectáculo en sí, que se daba en los Cafés Cantantes o en las tabernas y ventas. Lo gitano fue dignificado por el Duque de Rivas, Espronceda y, especialmente, por Estébanez Calderón. Por ello, los extranjeros mitificaron al gitano, a veces sin conocerlo, atribuyéndole hazañas musicales extrañas. En este ambiente, pues, nos adentramos, en una galaxia de escritores europeos que se acercaron y vivieron el misterio del arte flamenco, especialmente, el baile - la danza como ellos la llamaban -, dejándonos, unas veces, estereotipos pseudofolklóricos, y otras, imágenes de gran belleza. Desde entonces, la danza flamenca va a convertirse en un espectáculo universal, cosmopolita... Viajemos, pues, con estos doce escritores europeos, que nos hablarán de sus experiencias por el insondable mundo del flamenco...

II.- EL NATURALISTA y geógrafo alemán Alejandro Von Humboldt (1769-1859), viajero incansable por Europa y América, se enamoró de Sevilla cuando llegó a ella en 1798. Contempló sus bellezas y sus tesoros artísticos - Velázquez, Murillo, Zurbarán...-; se embelesó, asimismo, con su Catedral soberbia y con sus mujeres, las sevillanas; asistió al Teatro, en un Corral o Casa de Comedias, “más reciente y moderna que las de Madrid”, contemplando la representación de la obra **El diablo predicador**, “una pésima pieza dramática”, a la que siguió un **zapateado**, que él llama **zapatero**, que “ejecutaba una mujer sola. Se acompañaba con las castañuelas y consiste en meros **pas** vigorosos y golpeados que, al final, se rematan con algunos saltos. No me supieron decir - afirma el científico- de dónde provenía. Tenía movimientos con la rodilla izquierda levantada y la mano derecha estirada



semejantes a los movimientos de un zapatero, de donde quizás venga su nombre. Tanto esta danza como el **volero** (sic) (6) me parecen extraordinarias por el gran esfuerzo muscular que supone y sensuales por los poderosos movimientos, no tanto rápidos cuanto contenidamente enérgicos..." (7).

El **Zapateado**, en efecto, viene de zapato, y es un baile alegre y vivo, de pasitos ligeros que, a veces, se combinan con un taconeo. Era ya conocido en el siglo XVI y lo realizaban, generalmente, mujeres o parejas de bailarines. Tenía mucho sentido flamenco, y fue bandera en el baile del genial vallisoleño Vicente Escudero (1885-1980), mientras que el **bolero**, ese aire de música popular, cantable yailable, de movimientos majestuosos, gozó del gusto de casi todos los viajeros románticos y se reprodujo en numerosos cuadros y litografías de la época.

III.- LA APOTEOSIS del tópico romántico aparece con el culto escritor francés Alejandro Dumas, padre (1802-1870), del que Francia celebró, el pasado 8 de Octubre, su bicentenario, reclamando, por fin, la grandeza de su figura.

Dumas, influenciado por las narraciones de su paisano Teófilo Gautier, llega a España, en los meses de Octubre y Noviembre de 1846; viaja con su séquito, en el que destacaba su hijo natural, Alejandro, que se reponía de una trágica historia de amor, de la que saldrá su universal drama **La dama de las camelias...**

Dumas llega a España dos años después de la publicación de sus célebres novelas **Los tres mosqueteros** y **El Conde de Montecristo**. Ya era un escritor célebre, adscrito a la corriente romántica. Viene a Madrid como cronista de las bodas reales de Isabel II con su primo, el débil Don Francisco de Asís, y de la infanta Luisa Fernanda con el Duque de Montpensier, celebradas, conjuntamente, el 10 de Octubre de 1846. Y escribe su libro de crónicas **De París a Cádiz**, dentro del más típico romanticismo, publicado en cinco volúmenes, entre 1847 y 1848, con un éxito editorial inmenso y miles de reediciones.

Dumas se enamoró de Andalucía, "una tierra alegre, bonita, que toca las castañuelas y lleva guirnalda en la frente"; y quedó extasiado de Sevilla, la ciudad del ruido, la animación y la luz", enamorándose de su Torre mayor, porque "hay pocas amantes de reyes e incluso amantes de poetas a las que les hayan compuesto tantos versos como a esta sultana de granito, esta hermana del álgebra y esta hija de Geber que llaman la Giralda"(8).

Alejandro Dumas, me parece un notable crítico de Flamenco. Con prosa lírica y realista, y con un sentido muy actual, describe un Café Cantante en Sevilla, con un público como el de hoy, muy entregado, en un auditorio o en un campo de fútbol, degustando los bailes de **El Olé** y **El Vito**; bailes sen-



suales, de movimientos y de color, según el propio novelista, que asiste, invitado por la buena sociedad sevillana, al Café, en el que se mezclaban, democráticamente "el rico hidalgo" y "el pobre caballero", para embriagarse con el arte de tres bailarinas - bailaoras, Anita, Petra y Carmen - como en el verso de Manuel Machado - .Dumas va vestido de **majo** ,y llega, puntual, a las nueve de la noche, al primer piso del Café -y lo describe-, indicando que "se componía de una gran habitación separada en dos por una enorme viga que atravesaba el techo; el suelo era de ladrillos rojos y, como todo ornamento, estaba encalada. Cuatro quinqués humeantes la iluminaban. Un gitano, con la guitarra en las rodillas y un trozo de puro en la boca, componía toda la orquesta. En cuanto a esos jóvenes, vestidos con chaqueta oscura o negra y con sus sombreros redondos, quedaban bastante mal sobre las paredes blancas, a la triste luz de esos quinqués.

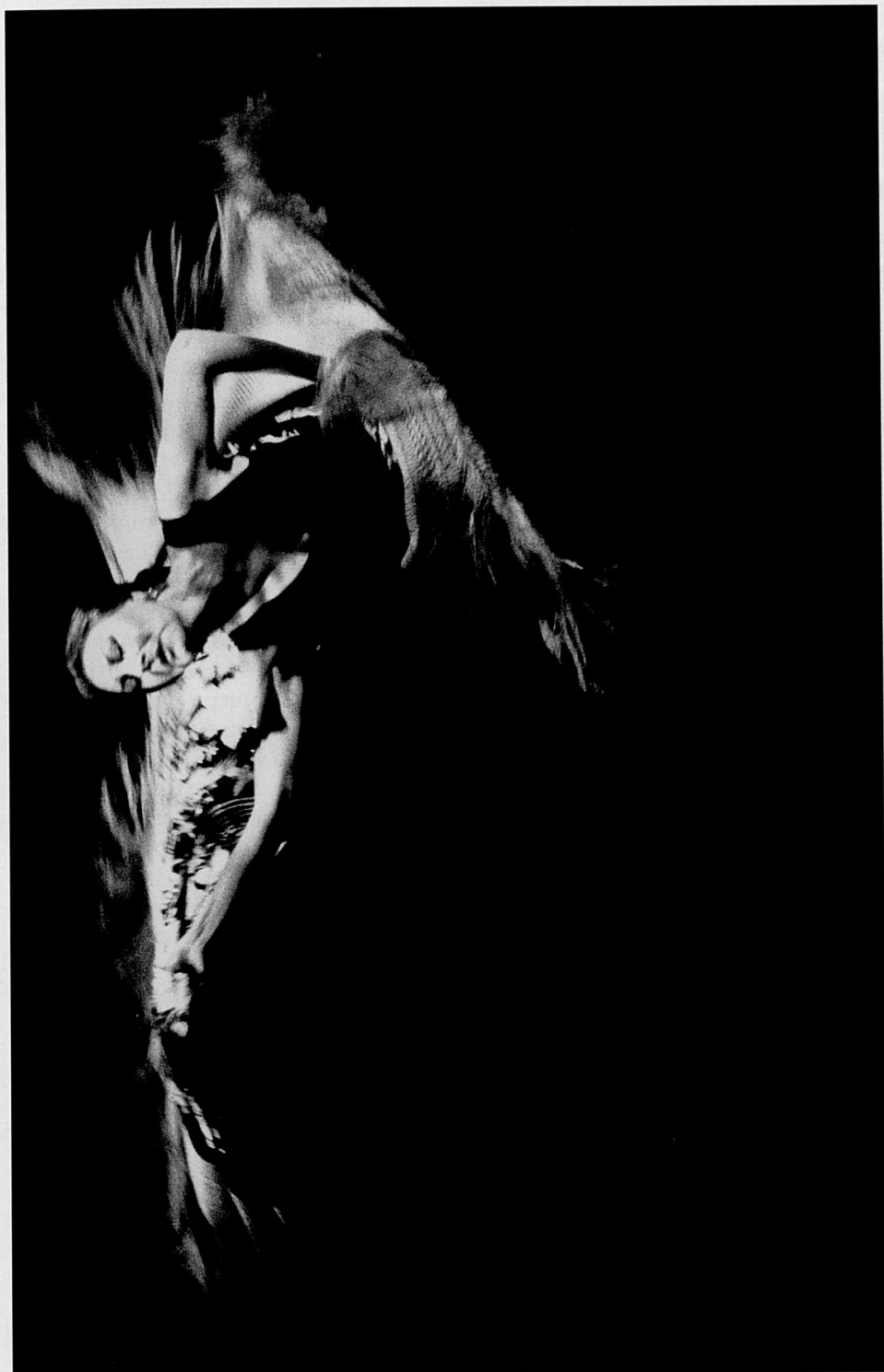
"Pero hay que reconocer que, entre todos ellos, se destacaban como tres puntos luminosos, como tres estrellas brillantes en un cielo oscuro, las tres reinas de la velada, Anita, Petra y Carmen; sus basquiñas de gasa blanca, sus corsés negros o azules bordados en plata; su tocado de lentejuelas y sus flequillos brillantes relucían maravillosamente al reflejar la luz. Llevan mantas (sic) echadas sobre los hombros en espera del momento de empezar a bailar e iban acompañadas por sus madres, hermanos, hermanas y novios.

"Cuando hubo llegado más o menos todo el mundo, se dejaron oír los primeros acordes de la guitarra. Carmen se levantó sin hacerse rogar, tiró la manta a los brazos de su madre y avanzó con sus zapatitos de raso por la baldosa brutal, en medio de un círculo que no tendría más de ocho pies de diámetro. Los primeros espectadores estaban sentados, los demás de pie, dispuestos por orden de altura; la sala parecía un basto embudo de cabezas, en donde las últimas tocaban el techo y las primeras estaban a la altura de la cintura de las bailarinas.

"Esta actuación de Carmen no era más que un prolegómeno: la pobre niña era la más joven y la menos experimentada de las tres; la lanzaron en primer lugar, como un globo sonda, por eso el entusiasmo fue moderado. Anita se puso en pie; todas las voces exclamaron: ¡ el olé!, ¡ el olé!

"El olé -prosigue el novelista- es uno de esos bailes que la censura española no permite que se baile en el teatro...

"¡Pero, Dios mío!, ¡si no hay nada que reprochar a ese pobre baile!; lo que espanta a la susceptibilidad pudibunda de los señores censores no es esta apertura de piernas, ese trenzado arriesgado ni esta o aquella sacudida; no, lo que le da encanto a este ejercicio es todo un conjunto de movimientos orgullosos y voluptuosos a la vez, provocadores hasta lo indecible, pero a los que no se le puede reprochar ninguna libertad; es la música al son de la cual se llevan a cabo esos movimientos, es ese **perfume de baile nacional** (9), tal como lo sueñan los pueblos antes de que los contaminen los dedos rosas de



«Mantón. «Primer Premio Color III Salón I, de Fotografía Flamenca. Autor: Miguel A. González. Jerez.



los señores profesores de ballet, es, finalmente, algo que embriaga hasta el grado supremo a los españoles que tan sólo ven bailes así cinco o seis veces al año y que, como ocurre con las corridas de toros, no sólo no se cansan, sino que los vuelven a ver siempre con renovado entusiasmo. De modo que juzgue el efecto que producen dichos bailes en los extranjeros.

“Entonces vi que se volvía a producir ese fenómeno de exaltación, que ya me había llamado la atención en el coso; eran bravos y gritos como no había oído ni en las épocas de nuestros mejores éxitos...”

“Este baile - continúa Dumas, comparando las bailarinas -bailaoras con las francesas, más frías, ya que sólo bailaban con las piernas- resulta encantador por lo que no tiene de danza tal y como nosotros la entendemos, sino de poema. No conozco nada más triste que nuestras bailarinas que saltan con visible cansancio y con la única finalidad de sobrepasar en altura una línea o una media línea de recuerdos que dejaron Taglioni y Elssler (10); a pesar de esa sonrisa perpetua sujeta con alfileres a los extremos de la boca, se siente, se adivina la fatiga, porque nuestras bailarinas no bailan más que con las piernas... Pero en España es muy diferente; el baile es un placer para la propia bailarina, por eso baila con todo el cuerpo; los pechos, los brazos, la boca, los riñones, todo acompaña y completa el movimiento de las piernas. La bailarina se pavonea, golpea el suelo con el pie, relincha como una yegua en celo; se aproxima a cada hombre, se aleja de él, se vuelve a acercar cargándose de ese fluido magnético que mana a borbotones de su cuerpo enardecido por la pasión. Entonces, como comprenderá, esos hombres que sienten cómo se aproxima a ellos ese efluvio de placer se apoderan de la fiebre de la bailarina, la comparten, y le devuelven esa llama que les quema convertida en brazos, aplausos y gritos. Se habla de los ensueños del opio y de las divagaciones del hachís; he estudiado las unas y asistido a las otras, y nada de todo eso se parece al delirio de cincuenta o sesenta españoles aplaudiendo a una bailarina en el desván de un Café de Sevilla. Ésta era una de las figuras más atractivas del olé, o más bien esa figura era todo el baile...”

Seguidamente, describe Dumas el baile, volador, de Anita, vestida de hombre, como lo harán también desde Carmelita Borbolla y Salud Rodríguez, hasta la genial Carmen Amaya, pasando por la malagueña Trinidad Huerta, **La Cuenca**, que ya actuó en París en 1887 (11). Anita se colocó, asimismo, sobre su cabeza, de mil formas, un airoso sombrero, “para agradar a su público”, que, provocándole después -y seguimos al francés-, “daba la vuelta sobre sí misma y de un salto aparecía al otro lado del círculo, repitiendo la misma coquetería con otro [hombre] que iba a ser engañado igual que el anterior; y tras cada engaño de este tipo había un estallido de risas, gritos, aplausos y bravos como para hundir la sala, lo que no era para menos, porque hay que reconocer que nunca mariposa, abeja ni esfinge que roza con la punta de su trompa las flores de un arriate, voló de una a otra con más agilidad, gracia y ligereza que Anita...”



“Hubo una pausa de un instante durante la cual Anita recibió los saludos y aplausos de todos los presentes...”

“Mientras tanto, Petra se preparaba; cuanto antes atrajera la atención general, más corto sería el reinado de su rival. Dos o tres veces gritaron: ¡el vito!, ¡el vito!...”

“Aunque al principio ignoraba lo que era el vito, tras los primeros acordes de la guitarra y las primeras notas del músico lo recorrí y aprecié inmediatamente. El vito es un pataleo que empieza con la indolencia de una mujer que se aburre, aumenta con la impaciencia de una mujer que se irrita y se redobra con el furor de una mujer en delirio. Ese pataleo tiene algo de convulsivo; se comprendería que una bailarina cayera muerta al final de un baile así.

“Es un baile indescriptible; nada puede dar una idea, ni la pluma ni el pincel: a la pluma le falta el color y al pincel el movimiento. Ese arqueado de los riñones, esa cabeza echada hacia atrás, esas miradas inflamadas, que sólo poseen esas hijas del sol que llaman las andaluzas, no se puede relatar ni pintar. Además, lo que llama la atención, y a duras penas podríamos creer en nuestros climas nórdicos u occidentales, es que todos esos movimientos extraños, desconocidos, inauditos para nosotros, son voluptuosos sin ser en lo más mínimo libertinos, como una estatua griega no es indecente por el hecho de estar desnuda.

“Petra debió de quedar contenta; su éxito igualó al de Anita, su rival. Todos lanzaron los sombreros a sus pies...”

“Hubo una pausa. Parecía que después del vito y el olé lo hubiésemos agotado todo... El mayor honor que se le puede ofrecer a un extranjero son estos bailes que no se repiten cuatro veces al año y por los cuales los hijos de buena familia harían las mayores locuras de la tierra, cuando, sin embargo, son de una simplicidad primitiva. Ya he hablado del local y he intentado describirlo. Por lo que a los refrescos se refiere, consistían simplemente en dos o tres docenas de excelentes botellas de vino de Montilla...”.

Pero, el mejor regalo que recibió aquella noche el novelista - y que conservó en su memoria durante toda su vida -, fue el que las tres bailaoras le ofreciesen sus vasos de vino para sellar el recuerdo de aquellos bailes inolvidables, llenos de arte, de misterio y de duende...(12).

IV.- ENTRE el costumbrismo y la emoción popular, vivió la francesa Joséphine Brinckmann (1808- ¿), un cuadro flamenco en Sevilla. Esta mujer, con una educación exquisita y cierta cultura, había viajado por Italia y, gracias a su fuerte carácter y a su atrevimiento, hizo, después, un largo y duro viaje por España, entre Octubre de 1849 y Julio de 1850. Como resulta-



do del mismo, surgen una serie de cartas que ella envía a su hermano Hugo, ingeniero, que se encontraba en San Petersburgo. Cartas que serán publicadas en París, en forma de libro, en 1852 (13). Josefina - "la señora francesa", como la llamaban los sevillanos - se hospedó en una acogedora casa de huéspedes, situada en la céntrica calle de las Sierpes. Fonda que ella recomendará, posteriormente, a todos los viajeros de su época.

En su libro concibe una literatura de vivencias personales de una misma realidad vivida. Entra por Bayona el 22 de Octubre de 1849; la primera ciudad española que pisó fue Irún. En San Sebastián la diligencia se detiene para cambiar los caballos. El 20 de Noviembre está en Madrid; el 14 de Diciembre, en Córdoba y, por fin, en Sevilla, el 12 de Enero de 1850, describiendo las maravillas de esta ciudad. Aquí es donde observa, por vez primera, la existencia de los gitanos, sobre los que no tiene muy buena opinión, a pesar de la animación que éstos dan al ambiente de la ciudad. Y, deseosa de conocer sus bailes, indicó a la hospedera que organizase en la Fonda un cuadro flamenco, en el que intervinieron bailaores y bailaoras vestidos de cigarreras y toreros que, acompañados a la guitarra, interpretaron boleros y fandangos; bailes populares que gozaban, entonces, de más repercusión, que el verdadero Flamenco, aún encerrado en los reductos familiares. No obstante, la francesa disfrutó de estos bailes espontáneos, de vivos movimientos, acompañados de coplas, coincidiendo con Alejandro Dumas, en que tenían un fino sentido voluptuoso. Lo que sí llamaron poderosamente la atención de la dama fueron la "cantidad de castañuelas", cuyos ruidos, enardecían su cabeza... Y describe estos bailes con cierta curiosidad, aunque con reservas: "Con el fin de iniciarme en todos los aspectos del color local - afirma la francesa - quise ver un **bayle en casa** para conocer las verdaderas **danzas nacionales** (14). Mi hospedera hizo venir a **cigarreras** y a **torreros** (sic) para esta representación a domicilio. **Boleros, fandangos, mandujas**, me bailaron de todo. La orquesta se componía de una guitarra acompañada de una pandereta, de una espantosa cantidad de castañuelas y de voces de los que no estaban en la danza. Fue durante el baile cuando juzgué a la cigarrera como un tipo original; sus movimientos están llenos de gracia y voluptuosidad, pero no de esa voluptuosidad grosera tan chocante en las jóvenes del norte... Los **torreros**, por el contrario, eran fogosos y hacían el trenzado con pasión. Yo había hecho preparar para sostener las fuerzas de aquel cuerpo de baile, pasteles y buenos vinos que mantuviesen perfectamente su ardor danzante, cantante y parlante...

"Estas danzas - y concluye Josefina - son graciosas y bonitas y lo parecerían mil veces más con una buena música; pero esta abominable cantidad de castañuelas cansa de tal modo la cabeza que disminuye el placer que se tiene al contemplarlas...". (15).

V.- EL ORGULLOSO e inquieto Lord Byron (1788- 1824), con su eterna pose que le hacía insensible con las mujeres, atravesó las nieblas británicas



y se acercó a la viva luz de Andalucía. Llegó a España en plena Guerra de la Independencia, en 1810. Un país esquilmado, triste, en ruinas, con un pueblo delirante, defendiendo su libertad, su independencia... Sevilla y Cádiz le inspiraron bellas estrofas, aunque se prendó de la ardiente Cádiz, "el sitio más risueño de la creación". Y en su hermoso y lírico poema **La Peregrinación de Childe Harold** (16), que le encumbró a la cima del parnaso inglés, describe, primeramente, una imaginada corrida de toros en Cádiz (17), y, aunque **Childe** -su propio yo- era un "espectador insensible", que no gustaba de mezclarse con la multitud, "quizás hubiera deseado alguna vez tomar parte en sus danzas y en su alegría, si el destino que alumbraba su corazón le hubiese podido tolerar una sonrisa..." (18).

VI.- LA INQUIETA y afable novelista Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), alemana de nacimiento, pero española de corazón, que universalizó en sus escritos y novelas el seudónimo de **Fernán Caballero**, fue una enamorada del pueblo, al igual que **Demófilo**. Vivió entre Cádiz y Sevilla, y en su hacienda sevillana de **La Palma**, captó el ambiente andaluz de forma admirable, y del mismo pueblo tomó sus expresiones, sus consejos, refranes y canciones y, singularmente, sus coplas, muchas de tono flamenco, como las que insertó en sus **Cuadros de Costumbres Populares** (19); entre ellas, éstos villancicos navideños que se cantaban en los corrales de vecinos de Jerez, El Puerto y Sevilla:

Ha nacido en un portal,
llenito de telarañas,
entre la mula y el buey
el redentor de las almas.
.....

En el portal de Belén
hay estrella sol y luna :
la Virgen y San José
y el Niño que está en la cuna...

O éste otro, tan original que, por bulerías, cantaron, entre otros, Manolo Caracol y La Paquera de Jerez, y lo sigue cantando el pueblo :

Una pandereta suena
yo no sé por dónde va,
camina para Belén;
hasta llegar al portal... (20).

Y en su andaluza novela **Simón Verde**, escrita en 1857, recoge esta sentida copla, que la han llevado en su repertorio diversos cantaores de Cádiz:



Toma niña , esta tumbaga
que te la dio un marinero.
Ojalá que se te vuelva
una lanchita con remos (21).

VII .- UNA VISIÓN TREMENDISTA de una bailarina-bailaora nos dejó el atormentado y meticuloso francés Charles Baudelaire (1821-1867), creador maldito y padre del simbolismo, en uno de sus más conocidos poemarios: **Las Flores del Mal**, escrito en 1857. En uno de los poemas, el titulado **Danza macabra**, que dedicó a Ernest Christophe, cuya escultura de una bailarina atormentada le inspiró esta danza mortal, muestra sus duros sentimientos hacia la bailarina. El poema fue publicado el 15 de Marzo de 1859, en la **Revista Contemporánea**, de París. (22). Leamos algunos fragmentos, traducidos al castellano por el profesor Luis Guarner:

Altiva, como viva, por su noble estatura,
Con su gran ramillete, su pañuelo y sus guantes,
Tiene la dejadez y la desenvoltura
De una flaca coqueta de aires extravagantes.

¿ Se vio nunca en el baile cuerpo más entallado?
Su falda tan vistosa, de real esplendor
Cae abundantemente sobre su pie descalzo
En un chapín con borla, bello como una flor...

Increpando en esta estrofa a la hetaira irresistible, como hará, asimismo, Manuel Machado en su poema **Antífona** :

Buscona irresistible, ninfa desnarigada,
Dile a esos que bailan y se hacen los esquivos:
" Galanes, a pesar del polvo y la pomada,
todos oléis a muerto, ¡ sóis esqueletos vivos!"... (23).

VIII.- EL BAILE FLAMENCO, en su dimensión histórica y antropológica, es tratado, ampliamente, por el sensible hispanista Waldo Frank (1889-1967), en su personal y revalorizador libro **España Virgen**, publicado en 1926 (24).

Waldo Frank, hombre inteligente y gran conversador, fue un enamorado de España y sentía una especial y profunda devoción por Andalucía. Amaba Sevilla, Granada y Cádiz... Se embebió de la danza gitana en el Albaicín granadino, en sus cuevas de siglos y nos dejó sugerentes impresiones de la misma en la primera parte de su libro. En 1946 era agregado cultural de la Embajada británica en España, y el 4 de Febrero de este año, lo encontramos en Sevilla pronunciando una conferencia en el Instituto Británico que él había fundado un año antes, en la sevillana calle de Federico Rubio; al día siguiente fue a Cádiz, donde pronunció otra conferencia, presentado por José María Pemán...



Ya no estamos en la Andalucía romántica, sino en pleno **Directorio Militar** de Primo de Rivera. España y Andalucía se han beneficiado de unas mejoras económicas, sociales y culturales. Y Sevilla se despereza ante su Exposición Iberoamericana. El ilustre hispanista analiza la danza flamenca con un sentido histórico y antropológico, dejándonos sugerentes impresiones sobre esta música "impura y monótona", como él la llama, aunque va rectificando sus opiniones, a medida que se adentra en ella, coincidiendo en su juicio sobre las castañuelas con los viajeros románticos; también describe certeramente al bailarín y dedica pasajes líricos a la música autóctona de los gitanos, pues para él, la danza andaluza, a diferencia de otras danzas de Europa, es "una norma, y la verdadera danzarina es una mujer normal". Además, pensaba que "una danza andaluza **romántica**, es un absurdo", censurando los espectáculos hechos para extranjeros, pues, pensaba que para ver un baile auténtico había que venir a Sevilla, a Cádiz o a Córdoba... Y, con gran conocimiento temático, escribe: "El cuadro flamenco es un deslucimiento brillante de la danza andaluza. El cuadro es un grupo de dos guitarristas, cuatro mujeres y un bailarín. Los pantalones de los hombres suben como tubos hasta la cintura, ceñida como una faja negra. El resto de la indumentaria es una camisa, una chaquetilla, que tiene el corte de un frac sin faldones, y un sombrero ancho, de donde ha salido la forma más romántica y más flexible del Stetson del "cowboy". Las mujeres están sobriamente vestidas. El mantón es oscuro y sólo el rojo de los escaupines da una nota brillante. El grupo se sienta en semicírculo. Plañen las guitarras inconscientemente. Las mujeres y los hombres se miran, y una de las bailarinas se levanta y va hacia el centro del grupo. Baila. La otra mujer y el hombre, desde sus sillas, marcan con palmas y taconeos el obligado que sirve de esqueleto a la música.

"Este baile es a las otras danzas andaluzas lo que un aguafuerte es a una pintura al óleo. Le faltan el color y el relieve. Es la exaltación desnuda del motivo castellano. Después que los moros desaparecieron de España, en este baile flamenco sobrevivió la voluntad guerrera de España. La danza se repliega en ángulos contra la onda jugosa de la música. Se siente demasiado gráfica y lineal, estrechamente circumscripta al campo del drama y del dibujo.

"La bailarina no se mueve de un cuadro central. Los pies marcan un redoble complicado y el cuerpo se yergue rígido con la cabeza vuelta y los brazos serpenteando hacia arriba y hacia abajo en una ansiosa remembranza de descanso, mientras los dedos marcan un seco puntillero, que remeda vagamente el sonido de las castañuelas. El abandono líquido de los brazos casi se desvanece. La música de las guitarras es como el viento de otoño en los árboles. La ternura material de las mujeres hieráticas en las sillas, se ha sacrificado por entero a la desgarrada voluntad de la danza. Se piensa en los campos que se tornaron en el desierto de Castilla. Lo fértil y lo pagano han huido casi.



“ El protagonista del cuadro flamenco es un hombre. Después que las dos mujeres han bailado, se levanta él de su silla y avanza hasta el frente. No es grueso ni delgado; es más bien pequeño y carece de galanura. En su cara morena y en el aire de su cuerpo hay un sello de gravedad. Con ojos de maestro ha observado las figuras de las mujeres. No es el amante, es el sacerdote de un rito. Ahora se perfila inmóvil en la onda de la música. De repente, sus pies estallan en un repiqueteo, del que su cuerpo se levanta en sutiles ondas reprimidas. Falta en esta danza hasta la fiesta lírica de los brazos, que permanecen quietos a los lados o se sostienen fijos cerca de los hombros. Con la cabeza rígida, el cuerpo se retuerce un momento al tiempo que los pies y las piernas marcan un repiqueteo seco y perpendicular, una danza despojada de retórica y de gestos, que habla del trote de los ejércitos, de las vigilias del desierto y del símbolo del derviche árabe. En esta danza se ha destruido todo lo que no sea parte de este viril mensaje de Castilla”.

Y concluye Waldo Frank, con una especie de epílogo, en el que ahonda en la diferencia entre el Flamenco y el baile -la danza andaluza como él la llama- con el ballet ruso, pueblo que, precisamente, tanta sensibilidad demuestra por esta música como el japonés: “La diferencia del flamenco -es la opinión del hispanista- es únicamente de grado. La danza andaluza es impersonal y abstracta. Todos los movimientos del alma y del cuerpo de una raza compleja están sintetizados en una forma rígida. En esta danza lo apolíneo está encauzado, lo dionisiaco embridado, lo dramático expurgado de lo episódico, y lo lírico explotado como el alma que da vida a la unidad escultórica.

“ La danza andaluza -y finaliza- es lo contrario del ballet ruso, donde los materiales puros del movimiento plástico se exteriorizan y desnaturalizan hasta lo melodramático. En el ballet ruso los medios son el arte y el fin es lo personal, lo patético. Es la única gran danza clásica que sobrevive en nuestro mundo moderno” (25) .

VII.- LA EMOCIÓN ESTÉTICA por el baile nos la ofrece un inmenso poeta alemán, o, mejor, europeo, Rainer María Rilke (1875-1926), espíritu sensible, con marcada tendencia al sincretismo y la mitificación, que se enamoró de España, ya en 1895, en su época de estudiante en Praga, contando 20 años. Sincera fue su admiración por Velázquez y El Greco. Esta devoción por España le llegó a través de los libros de otro gran hispanista, el Conde von Schack, muerto en Roma, en 1894, y al que Rilke consideraba su maestro.

Mas, quien le adentró en el difícil y misterioso mundo del Flamenco fue el genial pintor vasco Ignacio Zuloaga, cuya obra había conocido el poeta en Berlín, en 1900. Rilke escribe al admirado pintor a su estudio de París, a finales de Septiembre de 1902; quiere conocerle personalmente. Y se encontrarán los dos en el estudio parisino de otro artista genial, Rodin, a primeros de Octubre. En una carta, del 9 de Abril de 1903, expresa Rilke a Zuloaga su



«Batas de cola». Primer Premio Color III Salón I, de Fotografía Flamenca. Autor: Miguel A. González. Jerez.



deseo de escribir un libro sobre su obra artística."Zuloaga fue, junto con Rodin, el único hombre que me ha impresionado profunda y largamente durante mi estancia en París...", afirmaba Rilke el 12 de Mayo de 1904. Zuloaga estaba, entonces, en la cumbre de la fama y no valoró al alemán, todavía un poeta pobre y desconocido, por lo que nunca escribió el libro proyectado. Mas, de este ambiente cercano al pintor flamenco, surgieron dos originales poemas en los que Rilke refleja el alma andaluza: **La bailarina española y Corrida**, dos motivos, además, netamente zuloagescos. El primer poema, según afirma el gran rilkeano Jaime Ferreiro, "fue compuesto en París en Junio de 1906. Está inspirado bajo el recuerdo próximo de una fiesta española dada por Zuloaga en su estudio de París con motivo del bautizo de su hijo Antonio.. " (26). El propio poeta nos dejó noticias de esta velada flamenca en una carta a su mujer, la escultora Clara Westhoff, el 26 de Abril, y en la que describe el denso ambiente del estudio en el que sólo pudo reconocer al pintor impresionista Charles Cottet (1863-1925): "... Ayer fue el bautizo del hijo de Zuloaga. Yo no tuve tiempo de ir a la iglesia, pero después pasé un rato en su nuevo estudio de Montmartre, junto con unas 30 ó 40 personas completamente desconocidas para mí (de Cottet conocí por lo menos la nariz y la barba...). Se cantó y bailó. Una española, cuya esencia era cantar, interpretó muy bien, con ritmo de sangre española, Carmen y coplas españolas: una gitana, con su típico mantón policromado sobre fondo negro, bailó danzas españolas. Hubo bastante ambiente en el estudio, de tamaño medianamente grande, donde se agolpa la gente (pero la goyesca bailarina, estrechamente rodeada de espectadores, tenía mucho más). Zuloaga estuvo muy condescendiente, con su señorío y su resplandeciente sonrisa..." (27).

"La vivencia de este suceso -continúa Jaime Ferreiro- fue la que dio pie a Rilke para la composición del poema un mes más tarde. Rilke se complace en imaginar una supuesta bailarina de Goya en un "círculo de cercanos espectadores". En la velada que inspiró el poema, Rilke parece no haber conocido más que a Cottet. Hoy estamos mejor informados que Rilke, pues conocemos esta fiesta en todos sus pormenores. El mismo día que Rilke escribe a Clara Westhoff-Rilke dándole cuenta del suceso, el cronista en París del **Heraldo de Madrid**, Luis Bonafoux, envía por telégrafo, a las siete y veinticinco de la mañana, una instantánea de la fiesta que, por su interés, no podemos por menos que reproducir aquí íntegramente:

"Para festejar el bautizo de su hijo, el pintor Zuloaga dio una agradabilísima reunión en su estudio de Montmartre.

"Asistieron al **five-o-clock** el eminente abate Brebain; distinguidas damas, como la bellísima madama Mossé; la cantatriz bordelesa Picard y María Gay, de la Ópera Cómica, que por cierto estuvo deliciosa cantando, acompañada al piano por el maestro Albéniz; los pintores De Gas, Jean Veber, Pichot, Cottet y Beruete; los escultores Inurria y Durio, el dibujante Gose, el pianista Ribó, el literato André Gillet, el poeta alemán Rilke y otros, como De Tomás y Marquina".



“El guitarrista Llobet asombró con sus primores de ejecución, y el guitarrista Palmero acompañó flamencamente a la “bailaora” Carmela, dislocada y dislocadora en tangos como el del “morrongo” ante el buen abate Brebain, que contemplaba el baile estupefacto.

“La fiesta verdaderamente clásica española, dejará recuerdo en Monmartre, como tampoco olvidará Zuloaga las felicitaciones que recibió”.

“Como se ve, la crónica de Bonafoux no tiene desperdicio. El cronista no se olvida de mencionar al “poeta alemán” que habrá de immortalizar esta escena. Esta es quizás la única cita en los periódicos españoles de la época en que se registra el nombre de Rilke. Entre lo más granado de los artistas está presente el escritor y poeta Eduardo Marquina, nada menos, el maestro Albéniz acompañando al piano. Ahora conocemos incluso el nombre de la bailaora que inspiró el poema. Se llamaba Carmela. ¿Se trata de la misma que el propio Zuloaga había pintado en Madrid en 1902 y cuyo retrato fue expuesto en París este mismo año, y en Düsseldorf y en Bremen, en 1904. Este retrato lleva por título “La bailarina Carmen, la gitana”.

El poema de Rilke —concluye Jaime Ferreiro—, dentro del ambiente que informa los **Nuevos Poemas**, es sin duda de una gran belleza. Rilke supo captar y desarrollar con mano maestra el motivo del fuego. Este motivo nos parece una versión poética del que Falla plasmará musicalmente nueve años más tarde en el **Amor brujo**. En la composición de Rilke, creemos ver además reminiscencias de las bailarinas de Zuloaga, pues la imagen de los brazos desnudos, que agitan castañeantes como serpientes en medio de este incendio, nos recuerda la descripción de los vestidos de las mujeres de Zuloaga, que Rilke hace en la carta cuarta desde Viareggio: “y el juego de los flecos, que se alargan y se curvan como jóvenes serpientes de seda”. Sin duda en la “bailarina goyesca” hay mucho de las bailarinas de Zuloaga, en las que, efectivamente, hay también mucho de Goya. Sabemos que por esta época Zuloaga se dedicaba a pintar bailarinas con un aire marcadamente goyesco, y eso no podía escapar a la mirada de Rilke” (28). El poema está fechado en “París, junio” de 1906, y en él derrocha Rilke su espíritu sensible por la emoción del arte de lo flamenco:

Bailarina Española

Como en la mano, blanca, una cerilla
antes de ser llama, hacia todos lados extiende
estremecidas lenguas, así comienza en círculo
de cercanos espectadores a ensancharse convulsa
su danza, violenta, clara, ardiente.

Y de repente es toda, toda llama.



Con una mirada enciende su pelo
y echa girando de golpe con atrevido arte
todo su vestido en este incendio,
del que, como espantadas serpientes
se retiran crepitando los brazos desnudos y
chasqueantes.

Y después, como si el fuego se le volviera escaso
lo reúne todo de nuevo y lo arroja,
dominadora, con un gesto altanero,
y lo contempla: allí furioso en el suelo,
y llamea todavía y no se rinde .

Pero triunfal, segura, saludando
con una sonrisa dulce, levanta la cabeza
lo apaga, con sus menudos pies firmes (29).

IX.- POR SU PARTE, el ensayista y viajero francés Joseph Peyré (Aydre, Bajos Pirineos, 1892-1968), en su acendrada hispanofilia, se enamoró hondamente de Sevilla, de su historia, de sus tradiciones, de su folklore y de su Semana Santa... Y quedó prendado de la saeta, ese cante religioso y popular, al propio tiempo, cuya temática es la Pasión y Muerte de Cristo y el dolor de su Madre, y que, en la misma calle, se interpreta por siguiiriya, o martinete, dirigidas a las imágenes sagradas, al paso de las procesiones... Y en su apasionante libro **La Passion selon Seville** (30), con respeto y conocimiento, nos ofrece una visión sentimental de Sevilla que, aparte de un sincero homenaje al genio artístico sevillano y a su religiosidad popular, consigue que su libro sea, para propios y extraños, una magnífica revelación para comprender el alma de la Pasión según Sevilla. Peyré se extasía ante la bellísima imagen de la Virgen de la Amargura, en ese Domingo dorado de palmas y ramos verdes, y la ve salir de su antiguo templo de San Juan de la Palma. Y entra en éxtasis al escuchar la primera saeta por las estrechas calles de su barrio. Hace con **La Amargura** todo un recorrido penitencial, y al regreso de la estación, el paso de la Virgen se detiene ante su templo. Y tras los sonos de la marcha **Amargura**, la voz quebrada del cantaor -esa voz de angustia- rasga el silencio de la madrugada íntima y estalla en el aire la saeta, que sube hasta los cielos y que el viajero recoge en su libro :

Los pájaros se deslumbran
por las lágrimas tan puras,
que sin consuelo derrama
la Virgen de la Amargura (31).



X.-LA PASIÓN POR el mundo gitano se desborda en las visiones del agudo trotamundos irlandés Walter Starkie (1894- 1976), Catedrático de la Universidad de Dublín y Académico Correspondiente de la Real Academia Española. Starkie, experto y fervoroso gitanista o gitanófilo, un “calé **honoris causa**” como le llamó Julio Gómez de la Serna, que conocía los gitanos de Hungría, de Grecia, de Rumanía y de España, especialmente los de Granada y Guadix en sus profundas cuevas, recorrió el mundo tras su cultura y su música, concibiendo en febrero de 1.933 una importantísima obra titulada **Trotamundos y Gitanos** (32), donde demuestra sus vastos conocimientos sobre el tema.

Starkie, como flamencólogo, intervino de jurado en el **IV Concurso Nacional de Arte Flamenco**, de Córdoba, en Mayo de 1.965, junto a importantes artistas de la talla de los recordados Vicente Escudero, Antonio, Pastora Imperio, Sabicas, Antonio Mairena, Manolo Caracol, “La Niña de los Peines”, Pepe Pinto, Pilar López y Fosforito, y entre otras personalidades del mundo del flamenco, como Capuletti, Anselmo González Climent, Pemán, Luís Rosales, Narciso Yepes, Caballero Bonal y Fernando Quiñones...

En su libro **Don Gitano** describe, muy realistamente, al guitarrista **El Moreno**, como tocaor en una zambra del Sacromonte granadino, donde se desarrolló una escandalosa fiesta a la que asistió el escritor dublinés (33).

También en 1925 vino hasta la población aljarafeña de Camas, para fotografiar y entrevistar al antológico cantaor y guitarrista Fernando “El de Triana” (1867-1940), ya retirado de la vida artística y dedicado al pequeño colmao que regentaba en esta población, inmortalizando al de Triana, mientras rasgueaba su clásica sonanta.

XI.- OTRO FRANCÉS, de emociones y sentimientos, el profesor y crítico Bernard Leblon (Rouen, 1934), descubrió en Sevilla, a principios de los años cincuenta, el difícil mundo del Flamenco, y a él se entregó en cuerpo y alma. Consagró numerosos años de su vida a la redacción de su Tesis Doctoral sobre **Los Gitanos de España** (Barcelona, 1987); después pronunció apasionantes conferencias y redactó valiosos artículos de investigación y crítica, siendo considerado, hoy, uno de los más destacados conocedores del tema. En su libro, sencillamente titulado **Flamenco**, publicado en 1995 (34), realiza un completísimo análisis de esta música autóctona, desde sus orígenes hasta su estado actual; describiendo sus grandes etapas; los rostros del Flamenco : El Cante, el Baile y la Guitarra, adentrándose en las Coplas -excelente visión, con antológicos ejemplos-, para terminar -intentando definirlos- con el duende y la estética del Flamenco. Se complementa este valioso ensayo -que debería ser traducido ya al español-, con una especie de “Diccionario alfabético de artistas” -cantaores, bailaores y guitarristas-, desde el jerezano Manuel “El Agujeta”, hasta la sevillana Manuela Vargas, pasando por Carmen Amaya, Pedro Bacán, Camarón, Antonio, Manolo Caracol, Fosforito, Antonio Gades, Juan “Habichuela”, Chano Lobato, Paco



de Lucía, Pepe "El de la Matrona", Antonio Mairena, "La Niña de los Peines", "Niño Ricardo", Manolo Sanlúcar, o "Terremoto", entre otras grandiosas figuras, sin olvidarse de los míticos Francisco Ortega Vargas, "El Fillo" y el genial Silverio Franconetti.

XII.- UNA DEFENSA de nuestro arte lo hizo ya, a finales del XIX, el eminente sociólogo inglés Havelock Ellis (1859-1939) que visitaba asiduamente nuestro país , en plena época liberal, al frente de cuyo gobierno estaba Cánovas, regentando una España relativamente próspera y confiada con un pueblo divertido y amante del flamenco.

Ellis se entusiasmó con las corridas de toros, en las que veía algo de "ritual sagrado"; y en 1900, aceptó ya nuestros hoteles, comparables a los ingleses, aunque hizo mella en él el boom del turismo -la masificación del turismo-, comparable a "una plaga de langostas provenientes del Norte que iban mordisqueando y royendo las raíces de la cultura o las culturas ya amenazadas de los españoles" ; quejándose, también, de la postergación que estaban sufriendo el baile flamenco y las coplas : "Siendo en sí mismas una vulgarización del baile gitano y del cante jondo, están siendo relegados a music-hall o convertidos en un mero show para audiencias poco entendidas y carentes de vitalidad y sentimiento" (35). Casi lo que hoy, en el año 2002, está ocurriendo con el Flamenco, al que están degradando con esas fusiones musicales, con esas mezclas de ritmos y melodías, que nada aportan a lo consustancial de esta música racial y genuinamente andaluza, en la que quieren incluir a **Ketama**, a José "El Francés", Manzanita o Raimundo Amorador... ¡Eso no es Flamenco! No estamos en contra de abrir nuestro arte a otros ritmos, siempre que se respete la base de su nombre y siga siendo una música racial y auténtica.

NOTAS

- 1) Álvaro Melián Lafinur: *La Revolución Hispánica. Homenaje de "Hojas Españolas"* al autor. S /A.- Artículo publicado, originalmente, en el gran rotativo *La Nación*, de Buenos Aires, el 11 de Junio de 1933.
- 2) El Barón Charles Davillier (1862) fue testigo, según el recordado musicólogo Manuel García Matos, de la primera aparición del tango gitano, adaptación por una gitana trianera del tango americano.
Vid su libro *Viaje por España*. Ilustraciones de Gustavo Doré.- Madrid, Castalia, 1948.
Sobre el flamenco en Francia, véase el numero extraordinario que le dedicó la Revista **La Caña**, con importantes artículos de Manuel Ríos Ruiz, Bernard Leblon, Corinne Savy-Frayssinet y Pierre Lefranc, entre otros, que analizan la etapa contemporánea. (**La Caña de Flamenco**. Número 26.-Madrid, 1999).
- 3) David Michel : *Viajeros Por España: de Borrow a Hemingway*. (Traducción ,Isabel Gómez Arnau) Madrid, Mondadori, 1989; 195 pp.



Véase, también, para la época romántica, la conferencia de Jesús del Río : El Romanticismo y el Flamenco.- Jerez de la Frontera, Cátedra de Flamencología, 1987; 33 pp.

- 4) Citado por Pilar García Aguilera, en su traducción del libro de Alejandro Dumas: *De París a Cádiz*: traducido por — (Madrid), Sílex, 1992; p. 9.
- 5) Vid. mi libro: *Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo".- Vida y Obra del Primer Flamencólogo Español*.- Sevilla, Ediciones Giralda, 2. ol ; 2ª. Edic.; pp. 70-91.
- 6) Ya Davillier, en 1862, hablaba de los bailes de *El Fandango* y *El Bolero*, que años antes habían gozado de mayor popularidad. He aquí una copla alusiva: "Viva el baile Bolero, / pues es con gracia, / natural recocijo/ de nuestra España".
- 7) Wilhem von Humboldt: *Diario de Viaje a España 1799- 1800*. Edición y Traducción de Miguel A. Vega (IULM y T).- Madrid, Cátedra, 1998; pp. 173- 174.
- 8) A. Dumas: *De París a Cádiz*; opus. cit.; p. 426.
- 9) El destacado de la frase es nuestro, para indicar el sentido de **baile nacional** que ya gozaba *El Olé*, absurdamente prohibido.
- 10) Se refiere al bailarín italiano Filippo Taglioni (1777- 1871) y a la bailarina austriaca Fanny Elssler (1810- 1884).
- 11) Fernando "El de Triana" : **Arte y Artistas Flamencos**.- Madrid, 1935. (Edic. facsímil). Pp. 44, 45 y 147.
- 12) **De París a Cádiz**; opus. cit.; pp. 455- 461.
- 13) **Paseos por España (1849 y 1850)** / Joséphine de Brinckmann. Edición y traducción de María Luisa Burguera.- Madrid, Cátedra, D.L., 2.001; pp. 200-203
- 14) Vid. Nota número 9.
- 15) **Paseos por España**, ya citado; pp. 200-203
- 16) **Poemas / de Lord/ Byron, / con notas, comentarios y aclaraciones**. / Primera versión española, en vista de la última edición / Por Ricardo Canales.- Barcelona, Jané Hnos. Editores, S.A.
- 17) Vid mi artículo: **Lord Byron y las Corridos de Toros**, en "El Correo de Andalucía", del jueves 18 de Abril de 1985; p. 31.
- 18) **Poemas de Lord Byron**....; ya citados.



- 19) Fernán Caballero: **Cuadros de Costumbres Populares / Andaluces, Por** — .- Sevilla, Imp. y Lib. Española y Extranjera de D.José M. Geofrín, 1852.
- 20) Opus. cit.; pp. 11 y 13.
- 21) De esta copla, que también llevó en su repertorio la recordada Estrellita Castro, existen varias versiones, como ésta, muy conocida : " Toma, niña, esta esmeralda, / que te la dio un marinero;/ si no la quires la cambias/ por un barquito velero ".
- 22) Baudelaire : **Oeuvres Complètes./ Préface, Presentation et Notes de Marcel A. Ruff.**- París, Aux Éditions du Seuil, 1969; p. 103.
- 23) Charles Baudelaire: **Las Flores del Mal.**/ Edición a cargo de Luis Guarner.- Barcelona, Edit. Bruguera, S.A., 1973; pp. 169-170.
- 24) Waldo Frank : **España Virgen / Escenas del drama espiritual de un gran pueblo.** Traducción del inglés por León Felipe.- Madrid, Revista de Occidente, 1927; 276 pp.
- 25) **España Virgen** ; ya citada; pp. 78- 86.
Sobre este libro, nos dejó su opinión el citado periodista argentino Álvaro Melián: «**España Virgen** constituye una visión personal y un tanto caprichosa a veces, pero generosamente orientada hacia una síntesis de todos los verdaderos valores del pueblo de la Península ". (Opus.cit.; p.8).
- 26) y 27) Jaime Ferreiro Alemparte : **España en Rilke.**- Madrid, Taurus, 1966; p. 33.
- 28) Ibidem; pp. 34 y 35.
- 29) Ibid.;p. 325. (Existe, también, otra bella y lírica versión-traduucción, debida al recordado poeta José María Valverde).
- 30) J. Peyré : **La Passion selon Séville.**- Edición B. Arthaud , París-Grenoble, 1953; 110 pp.
- 31) Ibidem; p. 47.
- 32) Walter Starkie: **Trotamundos y gitanos (Aventuras de un Juglar en Hungría y Rumania)** Traducido del inglés por María Alfaro / Prólogo de Julio Gómez de la Serna.- Madrid, M. Aguilar.- Editor, S.A. (1.944)
- 33) W. Starkie: **Don Gitano.** / Traducción de Antonio Espinosa.- Granada, 1955; 2ª. Edic.; pp. 401-402.
- 34) Bernared Leblon: **Flamenco.**- Cité de la Musique / Actes Sud, 1.995; 176 pp.
- 35) D. Mitchell: **Viajeros por España;** ya citado Pp. 107-108.



EL BAILE FLAMENCO EN LA PRENSA EUROPEA

JOSÉ LUIS NAVARRO GARCÍA

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

CATEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

(Discurso de ingreso. Jerez, 11 septiembre 2002)

Voy a adentrarme hoy por unos caminos poco transitados: el tratamiento que ha dado y da la prensa europea al baile flamenco. Quiero que estos comentarios y reflexiones sirvan para dar las gracias a la Cátedra de Flamencología por el honor que me dispensa admitiéndome en su seno, como miembro de número. Un honor que sin duda debo más a su generosidad que a mis méritos.

Lo que se ha escrito en la prensa europea sobre el baile flamenco es un tema apenas investigado y que podría resultar árido si se aborda superficialmente. Por ello, antes que dar una relación más o menos exhaustiva de cuanto se conoce hoy sobre este tema, me detendré en determinados momentos históricos en los que nuestros bailes han cautivado a los públicos de allende nuestras fronteras y ahondaré e ilustraré con algunas muestras lo que entonces se decía en los periódicos.

El baile flamenco que se ha visto en Europa, el que ha cruzado nuestras fronteras y se ha interpretado en sus mejores teatros, ha tenido y tiene, como es natural, características y peculiaridades propias. Hasta bien entrado el siglo XX, solo las primeras figuras de nuestro baile viajaban más allá de los Pirineos. El baile flamenco era, por tanto, casi siempre, un acontecimiento verdaderamente excepcional. El baile que llegaba a Europa era además, por decirlo de alguna manera, una manifestación artística muy seleccionada. Esta realidad condicionaba la imagen que se podían hacer de él tanto el público como los críticos. Y la visión que estos daban de él era, naturalmente, también limitada. Aunque, por supuesto, sus críticas o sus descripciones fuesen y son documentos de un valor incalculable.

Por otro lado, quienes escribían sobre nuestros bailes no eran especialistas en la manifestación flamenca. Estos no existían en Europa, ni apenas en España. Eran, en el mejor de los casos, especialistas en danza. Y esto fue también un factor importante, porque juzgaban y valoraban nuestros bailes



de acuerdo con los parámetros dancísticos de cada momento, no como algo diferente, sino como un género, un estilo, equiparable y comparable con los que interpretaban los primeros bailarines de cada época, llamáranse María Taglioni o Ana Pavlova.

La primera pluma importante en ocuparse de nuestros bailes, allá por el ecuador del siglo XIX, cuando estaba gestándose en los ensayos públicos que ofrecían regularmente las academias de baile sevillanas lo que muy poco después empezó a ser conocido como flamenco, fue la del francés Teófilo Gautier, pintor, poeta y crítico de danza. Gautier había nacido en 1811 y sus primeros pasos en el periodismo especializado los dio en el *Figaro*, desde donde pasó a la recién nacida *La Presse*. Empezó escribiendo de arte. Su primera contribución a ese periódico estuvo dedicada a Delacroix, a quien se atrevió a atacar con una ferocidad inusual, precisamente cuando estaba en el apogeo de su fama, y su primer artículo dedicado a la danza lo escribió a propósito de un ballet titulado *Los Mohicanos*. Gracias a él obtuvo la posición de crítico oficial de ese medio. Desde 1836 hasta 1855 escribió semanalmente para *La Presse* y de 1855 a 1870 para *Le Moniteur Universel* (El Monitor Universal). De 1856 a 1859 editó la influyente revista literaria *L'Artiste* (El Artista).

Teófilo Gautier fue también un viajero incansable y escribió los imprescindibles libros de viaje que tanta popularidad alcanzaron en su época y que tantos datos nos han proporcionado para hilvanar la historia del flamenco del XIX. Vino por primera vez a España en 1840 y luego regresó en 1846, 1849 y 1864. Sus impresiones de aquel primer viaje las publicó en 1845 en París con el título de *Voyage en Espagne*. Gautier murió el 23 de octubre de 1872.

En los artículos que publicó en 1853 y 1854 en *La Presse* nos deja valiosísimos testimonios del baile español que entonces cautivaba a Europa y de tres de sus divas más rutilantes: las sevillanas Manuela Perea La Nena y Petra Cámara y la gaditana Josefa Vargas. El primero corresponde a las actuaciones de la Cámara en el Teatro del Gimnasio de París y fue publicado en *La Presse*, el 7 de julio de 1853. En él, Gautier nos describe con muy bellas palabras su baile y las sensaciones que le hace experimentar, esa impresión de volver a sentirse en un patio sevillano deleitándose con las mudanzas de una gitanilla trianera:

Mientras Petra bailaba, nos cuenta, nos dio la impresión de que el codo bordado de la chaqueta de un majo nos rozaba la manga, y nos imaginamos que estábamos de nuevo en Sevilla, apoyados en la balconada de un patio, viendo a una gitana primitiva con un collar de ámbar y un traje azul con estrellas blancas haciendo cabriolas. Sentimos el aroma del jazmín y si alguien nos hubiese dicho que estábamos en el Gimnasio, ciertamente habríamos quedado atónitos.



En la descripción que hace del baile, destaca esa voluptuosidad que parecía caracterizar los bailes andaluces, especialmente si se los comparaba con los que hacían las primeras bailarinas francesas, y sobre todo, el apasionamiento, la sensualidad, el fuego, el ritmo vertiginoso de sus pasos y mudanzas. Nos describe con todo lujo de detalles el vestuario y con un entusiasmo que no se preocupa de ocultar algunos pasos de baile. Capta además la esencia de esa forma de bailar tan andaluza, gustándose, olvidándose de todo y recreándose en cada movimiento:

Abandonándose completamente a algún sueño divino, ella se olvida del público, siendo la punta del pie su único punto de contacto con el mundo.

Hace, (¡cómo no!), la inevitable comparación con las danzas orientales «Un vínculo misterioso une el baile español con el de Oriente, escribe y no deja de referirse a esa gracia y picardía que era sinónima de Andalucía y España:

¿Qué se puede decir del rumbo y la sandunga? Aquí está Andalucía, gitana y picaresca; España, condensada en unos pocos pasos, con mucho juego de capa, abanico, sombrero, pandereta y castañuelas y toda la coquetería de Triana, de Córdoba, de la Plaza de Sanlúcar.

En las descripciones que hace de las danzas, nos va dejando aquí y allá, pinceladas, detalles, que nos corroboran ese proceso de fusión que estaba entonces dando vida al futuro baile flamenco. Veamos algunos:

Con la cabeza reclinada voluptuosamente sobre el hombro de su majo, que la envuelve con su capa, [La Malagueña y el Torero?] Petra recorre la escena con ese zapateo, ese meneo del baile español que es absolutamente imposible que nuestras autómatas lo imiten

No es fácil describir el paso que los carteles llaman «Petra la Sevillana» con las palabras frías de nuestra lengua hiperbórea. Mezclad sal y pimienta con mercurio y solo obtendréis una pálida aproximación para transmitir el fuego, el delirio, el torbellino, el vértigo que electriza el teatro... Nunca se han llevado a tales extremos la borrachera del ritmo, el éxtasis de la pasión o la sensualidad.

La Cámara bailó también en Londres y la prensa inglesa se ocupó asimismo de ella. El Times londinense destacó el apasionamiento y, sobre todo, esa forma de bailar tan andaluza y flamenca en la que participa todo el cuerpo de la bailarina. Estas son unas líneas de aquella crónica:

La artista parece agitada por una pasión inspiradora que apenas puede expresar con sus movimientos, dado lo rápidos que son. Ahora cogerá un sombrero y, arrojándolo al suelo, ejecutará su pas alrededor del mismo, como si fuera un enemigo abatido; ahora hará lo mismo con una capa; ahora ejecutará los pasos más atrevidos sobre una mesita [Sin duda se está refiriendo al



Vito]. Efectúa estas evoluciones no solo con las piernas, sino con los brazos, el busto, la cabeza. Todos los músculos de la artista estarán bailando.

Un año después se presentan en París Manuela Perea la Nena y Josefa Vargas. La sevillana en el Teatro del Gimnasio y la gaditana en el Palacio Real. Una evidencia clara de la popularidad que en todas las capitales europeas tenían aquellos días los bailes españoles. De las dos se ocupa Gautier, como era obligado, en *La Presse*, el 13 de junio de 1854. Sobre La Nena nos vuelve a proporcionar detalles muy significativos de esa fusión que se estaba llevando a cabo entre los bailes boleros y los zapateados que caracterizaban el baile de las gitanillas andaluzas.

Hay un murmullo de panderetas, un ruido de campanillas; los tacones marcan el compás y la Nena parece desvanecerse en la sorprendente rapidez de sus movimientos

Como hiciese a propósito de la Cámara, Gautier vuelve a hacer gala de su conocimiento de Andalucía:

La Nena se adelanta, envuelta en su bien ceñida mantilla, moviendo los volantes de su falda con el meneo más andaluz que pueda imaginarse, como una cigarrera que fuera a reunirse con su contrabandista en el Cristina o en el barrio de Triana.

y asimismo nos describe algunos de los movimientos más característicos de su actuación: ese arrodillarse y echarse hacia atrás propios del ole:

El destello de las lentejuelas, el brillo de los ojos y la blancura de los dientes desaparecen de la vista, cuando ella se arrodilla sobre una pierna, se echa hacia atrás hasta tocar el suelo con los hombros y abre sobre su cabeza dos brazos soñadores que podrían haber sido hechos especialmente para agitar el pañuelo bordado en oro de una almea árabe. Solo entonces se puede apreciar su cabeza encantadora, sus cejas arqueadas, sus enormes ojos que languidecen, y su boca pequeña (...). Luego se alza de nuevo, más hermosa, más emotiva, más alborozada, más frenética que antes, entregándose completamente al torbellino del ritmo.

Manuela Perea también cruza el estrecho y actúa en Londres. Y, como también era habitual aquellos días, la prensa española se hizo eco de lo que aparecía en la europea. Así, a propósito de su actuación en la capital inglesa, *El Porvenir* de Sevilla incluía la siguiente noticia en su edición del 30 de septiembre de 1858:

La Nena está haciendo furor en los teatros de Londres. He aquí lo que dice de ella un periódico de aquella capital:

Después del drama que estaba anunciado se presentó la sin rival bailarina



española La Nena, haciendo su debut con el baile español titulado «La hija del Guadalquivir», y bailó con la misma fuerza y con la misma sal y elegancia que son peculiares a ella sola. Los aplausos se redoblaron sin cesar, y multitud de bouquets cayeron a sus pies. Celebramos este nuevo triunfo de nuestra bella y simpática compatriota.

A Pepa Vargas, amen de la inevitable comparación con su compatriota Manuela Perea, también le dedica Gautier muy elogiosos comentarios:

Pepa Vargas es una belleza morena con el pelo y los ojos tan negros como la noche, que se arquea y echa el cuerpo atrás con audacia y flexibilidad. Su baile está lleno de energía, viveza y ardor, pero no tiene ese pulido clásico del de La Nena.(...) La Vargas es más fuego, y La Nena es más arte, pero las dos son encantadoras y deliciosas cada una en su estilo.

De París la Vargas se lanza a la conquista de una de las catedrales de la danza, San Petersburgo, en donde debuta en 1855. Y, como es lógico, allí también se ocupa la prensa de ella. Estas fueron las palabras del crítico ruso, aparecidas en San Petersburgo, en el número 2 de la revista *El Panteón*:

«A unos les entusiasmaba; otros, por el contrario, criticaban el excesivo ardor de sus movimientos, la exagerada libertad de sus actitudes y el hecho de que al interpretar los bailes populares españoles no se preocupara de dotarles de la gracia francesa y una calculada lisura rítmica, que nuestro público está acostumbrado a ver en los ballets. Sin embargo, si Pepa Vargas intentase representar los bailes españoles ennobleciendo sus movimientos, no se la podría considerar como la representante de los genuinos bailes españoles.»

Unas palabras que ponen claramente de manifiesto la incipiente flamencura de su baile, ese *excesivo ardor* que ella daba a sus movimientos y esa *exagerada libertad de sus posturas*, que bien poco trabajo cuesta identificar con esa garra que caracteriza el baile jondo.

La bailarina Pepita Durango de Oliva completa la nómina de divas de la danza española que cautivaron aquellos días a los públicos europeos. Fue una mujer hermosa que, tras triunfar en Madrid, recorrió Europa fascinando a todos. En 1858, actúa en Copenhague, en el Teatro del Casino, y vuelve también loco al público danés. Hay, sin embargo, una excepción: Augusto Bournonville. Pero sus palabras no hacen más que corroborar el éxito que la española había cosechado en Dinamarca. Para este bailarín y coreógrafo, la actuación de Pepita fue «la representación viva de toda una tendencia, no solo en la presentación escénica, sino en la literatura y la escultura que, como en la época de la caída del Imperio Romano, denota la corrupción del gusto y la moral de nuestra era civilizada (...) La palabra prostitución, con frecuencia erróneamente utilizada, no podría emplearse mejor para describir



el entusiasmo, ya fuera afectado o sincero, con que fue recibido el Ole por el numeroso público e incluso por la severa prensa crítica como el verdadero ideal de la danza».

En el último cuarto del XIX el baile flamenco ya es toda una realidad. Su repertorio es todavía muy corto: alegrías, tangos, soleares y zapateados, pero cuenta con figuras carismáticas y maestros indiscutibles. Y algunos de ellos cruzan también los Pirineos. En 1887 lo hace Trinidad Huertas la Cuenca y subyuga a los franceses con sus torerías. Como solía ser habitual, la prensa española se hace eco de lo que decían los periódicos franceses de nuestras artistas y las actuaciones de La Cuenca se recuentan en *La Voz de Guipúzcoa* y son reproducidas después en el rotativo sevillano *La Andalucía*, el 27 de marzo de 1887. Decían así:

«Trinidad Cuenca ... viste de hombre y de corto: chaquetilla, pantalón ceñido, botas vaqueras, calañés, camisa con chorreras y faja de seda. Sube al punto el entusiasmo cuando Mademoiselle Cuenca, a la vez que baila una suerte de zapateado, simula las varias suertes del toreo. Empieza con las de capa, que maneja con mucho aquél. Sigue con las de picar;... luego a fuerza de broncas, decide salir a los tercios, brindando al tendido, y poner una puya en su sitio; recibir por fin un batacazo, e ir en demanda de la barrera, satisfecha y cojeando,

No se puede pedir más gracia. Y, sin embargo, falta aún por ver dos suertes finales: la de banderillas, en que Guerrita se queda achicado, y con la que La Cuenca ridiculiza los timos de los chicos; y la de matar, que empieza con un brindis de salero y termina con una estocada que el matador da a su suegra.

Dirán ustedes que el público no comprenderá la gracia. Puede ser, pero aplaude como si estuviera en el secreto o como si estuviese convertido a nuestras costumbres».

Y lo mismo ocurre con la visita que hace La Macarrona a tierras alemanas casi a punto de cerrarse el siglo XIX. En *El Porvenir* de 7 de abril de 1895, con el titular de «El género flamenco en Alemania» se nos da noticia de lo que dice la prensa germana.

«Desde hace días está funcionando en Berlín un cuadro de tocadores de guitarra, bailadoras y cantadoras del género flamenco. El espectáculo es nuevo para los alemanes, y a juzgar por lo que dicen de los gitanos españoles los referidos periódicos, el número que más agrada es el de los bailables sevillanos. Los tocadores de guitarra, Francisco Martínez y Rafael Marín, son calificados de notabilidades. La Macarrona, la Cotufera y las hijas del Ciego, hacen las delicias de los alemanes en diferentes números de baile que se ejecutan. De La Macarrona se ocupan bastante los periódicos. Uno de éstos toma el pelo de lo lindo a la neófita bailadora Enriqueta Macho, de la que dice que sólo sirve para exhibir mantones de Manila. Los alemanes, que por lo



«Volantes». Primer Premio Color III Salón I, de Fotografía Flamenca. Autor: Miguel A. González. Jerez.



visto se han aficionado a esa clase de espectáculos, designan a la Enriqueta con el apodo de Figurina.

Los debutantes, en su primera función, se presentaron al público con bastante miedo, pues tenían el temor de que los bailes y cantes andaluces no agradaran en Berlín. A la primera función asistieron todos los periodistas y los empleados de la embajada española y consulado, siendo un éxito completo. El salón donde actúan los referidos artistas, tiene cabida para 2.500 personas, y la entrada al espectáculo cuesta una peseta».

Con el nuevo siglo, el XX, la zambra de Juan Amaya está presente en la Exposición Universal que se celebra en París en 1900, y estos circuitos apenas esbozados empiezan a recorrerse cada vez con más asiduidad. Muy pronto Antonia Mercé la Argentina conseguirá llevar los bailes andaluces y flamencos a los mejores coliseos del momento. Con ella los bailes españoles conquistan primero París y luego el mundo entero. Y, como ocurriera con las primeras divas que encandilaron Europa, de ella se ocupa una de las plumas más importantes de aquellos días, la del francés de ascendencia rusa André Levinson, el crítico y estudioso que más prestigio tenía en el París de la era decó, un hombre al que el catalán Alfonso Puig llamó *árbitro supremo de la crítica* y del que dijo:

Sus escritos son el monumento literario más importante de la técnica clásica, sus héroes inmortales. Y sus teorías son el evangelio de la más pura ortodoxia.

Levinson dedica en 1928 a Antonia Mercé un artículo que titula precisamente *La danza española y La Argentina*. Lo abre con un a modo de dedicatoria en el que ensalza la figura de la bailarina española:

«Raros son los artistas elegidos por el destino y por su vocación para encarnar, en una época determinada, los caracteres distintivos de su raza y de su concepción de la belleza, y esto de una manera tan completa y tan significativa que su nombre basta para designar toda una manera de ser, y que la narración de su existencia se convierte en una página de la historia. Es a una de esas personalidades representativas de su arte, de su país y de su triunfo, que este trabajo trata de hacer justicia. Asistimos desde hace algunos años a una renovación de la danza española. Este renacimiento inesperado de algo cuya potencia creadora parecía agotada es debido, ante todo, al genio singular de una bailarina, La Argentina, que, ella sola, ha regenerado un género tan largamente denigrado y falsificado por los gitanos de music-hall, fabricados en serie en Sevilla».

Hace después una propuesta de lo que entiende que es el carácter, la esencia de nuestro baile y *la fuente de la que se nutren sus formas*: una prodigiosa fusión de elementos orientales y occidentales:

los esplendores y las miserias, la grandeza y la decadencia de la danza



española, están determinados por el duelo entre Oriente y Occidente; los ardores de la sangre morisca y la austeridad de la voluntad castellana, el instinto espontáneo y sensual y la regla de una civilización severa. Andalucía fue, en cuanto a danza se refiere, el eterno campo de batalla.

Una propuesta que inmediatamente analiza y matiza con ajustadas argumentaciones y descripciones técnicas:

El movimiento de la danza oriental es concéntrico: rodillas juntas, brazos que se curvan y envuelven el torso. Todo es recogido, todo converge. El movimiento de la danza occidental, y los pasos de escuela son su más perfecta expresión, es, por definición, periférico. Los brazos y las piernas tienden a desprenderse, a alejarse del tronco. La danzarina europea salta, se desliza y corre. La danzarina árabe baila sobre el mismo lugar, gira sobre sí misma, como una estatua que girase sobre su pedestal (...) En la danza española, o más bien andaluza, las curvas decorativas juegan alrededor de una armadura rectilínea. Vean cómo una vuelta quebrada de La Argentina dibuja una espiral continua, esa S mayúscula que es la belleza y el emblema de la imagen oriental. (...) En una bailarina clásica el cuerpo se presenta de frente u oblicuo en función de los movimientos de los hombros; la cabeza se muestra en tres cuartos; se traza una recta desde los omóplatos a la cintura; en suma, volúmenes fijos que rechazan toda accidentalidad. En la española, todas las partes del cuerpo siguen y varían el trazado de las curvas: las caderas saltan y se balancean, las cejas se arquean, los párpados escoden la mirada, las pupilas giran...

En este artículo, Levinson no deja de referirse expresamente a los bailes flamencos, a los que dedica las palabras siguientes:

«Los bailes flamencos, indómitos, recogidos, de juegos de cadera provocantes, con batería encarnizada de los talones, donde se instala sin pudor el candor del animal antiguo, tienen sobre nosotros el ascendiente de las grandes cosas de la naturaleza. Su ritmo es un fenómeno fisiológico: nos estrecha la garganta y azota nuestros nervios».

Y, por supuesto, nos deja interesantísimos apuntes sobre el baile de La Argentina, a la que llama *intermediaria entre nosotros y el espíritu misterioso de la danza española*, que sorprenden por la agudeza y lucidez con que están hechos. Estos son algunos:

En un género limitado a fórmulas poco numerosas, pero también grabado por la tradición popular, La Argentina alcanzó una plenitud y una variedad increíbles.

Su inteligencia transfigura esta escritura de líneas curvas, elipses, espirales y lazos moriscos, que son la base de todo baile ibérico.



Como todo artista verdaderamente creador, ella ha transpuesto los dones del folclore español, esas danzas del terruño que son un balbuceo del instinto primitivo, y los ha puesto al servicio de un estilo, de unas formas, los ha transformado en movimientos de pura y austera elegancia, y los ha llevado a la perfección. Gracias a ella, la danza teatral española atraviesa una nueva etapa y se eleva a un nivel de sublimación jamás alcanzado.

Ella tuvo, desde el principio, que luchar por imponer su concepción personal que consistía en una fusión del virtuosismo de la danza con las gracias espontáneas de los bailaores de flamenco.

La Argentina capta el mundo interior y lo aprisiona en una forma. Tanto persigue la perfección en su trabajo que ningún triunfo le afecta. Lima una aspereza, añade una sombra, un nuevo matiz al cuadro, y así crea una obra maestra.

Finalmente, él que había analizado y conocía perfectamente la danza de la primera bailarina clásica de su época, la rusa Ana Pavlova, establece una precisa comparación entre esta y Antonia Mercé, que sitúa a nuestra bailarina-bailaora en la cúspide del mundo universal de la danza.

La Danza V de Granados es a La Argentina lo que La muerte del cisne es a la Pavlova.

Por los caminos reabiertos por La Argentina transitaron después Vicente Escudero, La Argentinita, Carmen Amaya, Custodia Romero, Laura de Santelmo, Antonio y Rosario, Pilar López, José Greco, Marienma y Antonio Gades. Con ellos la presencia de nuestro baile en Europa dejó de ser una rareza y la prensa hubo de ocuparse de él con cierta asiduidad. Consecuentemente, la nómina de críticos flamencos creció incesantemente. Unos nos han dejado testimonios precisos de la respuesta que daban los espectadores al baile flamenco, otros han intentado analizar el porqué de estas reacciones. Veamos un par de ejemplos. Robert Fabre escribía el 28 de abril de 1948 en Ópera, a propósito de la actuación de Carmen Amaya en París:

Carmen Amaya ejerce un poder casi diabólico sobre el público del Teatro de los Campos Elíseos. Aparece en escena con su compañía e, instantáneamente, comienzan a surgir llamas en el escenario; los espectadores, que son normalmente apáticos, se inflaman y participan en el espectáculo (...) Durante toda la función, los amantes de la danza no cesan de aplaudir y marcar el compás de la música con sus pies; el público inspira a los bailaores y los bailaores le responden bailando cada vez mejor.

Y André Warnod escribía un día después en el Figaro:

El poder de atracción que ejerce Carmen Amaya no es algo físico, sino el



resultado del ardor que parece que la devora. Ella es como una llama, canta con una voz que te abraza y te cautiva; unas veces con ironía, otras acariciándote, y otras con violencia.

Pero, desgraciadamente, plumas como las de Gautier o Levinson no eran fáciles de encontrar y en Europa empezó a pasar como casi en todos sitios. Cada crítico veía las mismas cosas con ojos diferentes y ya ocurría entonces como ocurre hoy, que a veces uno se pregunta, al leer al día siguiente la crítica de un espectáculo al que hemos asistido, si el crítico de turno está hablando del mismo que nosotros acabamos de ver o si por algún extraño caso de brujería ha visto él otro distinto. Es más, en la crítica que hoy se hace en la mayoría de los países europeos existe una cierta tendencia a caer en el más descarado sensacionalismo. Veamos algunas líneas dedicadas recientemente por la prensa inglesa a uno de nuestros bailaores-bailarines más universales, aunque, ciertamente, también uno de los más polémicos. Nos referimos, claro está, a Joaquín Cortés.

Tom Kyle escribe en el *Express* a propósito de la presentación de *Pasión gitana* en el Royal Albert Hall:

Joaquín Cortés prometió sexo en el escenario... Y Joaquín Cortés lo cumplió.

Y un poco más adelante sigue escribiendo:

Cortés se rodea de una docena de guapísimas bailarinas. Se satisfacen así todos los gustos.

Finalmente cierra su crítica con un categórico:

Pasión gitana es 1000 veces más erótico que cualquier cosa que puedas encontrar jamás en Soho».

Por supuesto el titular anticipaba la esencia de sus comentarios: «Seducidos por una juerga sexy con flamenco.

Por su parte, Tim Cooper, para anunciar su debut en el Sadler=s Wells londinense, escribe en el *London Evening Standard*:

Hay un nuevo rostro en los carteles que inundan la ciudad y que está causando un extraño efecto en las mujeres de Londres. Junto a los afiches de orquestas desconocidas y espectáculos circenses de segunda categoría, los inquietantes rasgos gitanos de Joaquín Cortés te miran con aire taciturno desde miles de carteles monocromos.

Mientras los hombres corren el riesgo de chocar con sus coches contra las vallas publicitarias desde las que despampanantes mujeres de abultados pechos te dicen ¡Hola, chico!, las mujeres parecen igualmente hipnotizadas por



ese hombre de melena negra como el azabache, con hombros musculosos, que esboza una sonrisa y extiende su mano como si te fuera a tocar.

Este afán sensacionalista se muestra también en otras críticas caracterizadas por la extrema acritud de sus juicios y por las intransigentes descalificaciones de sus comentarios. Veamos también algunos ejemplos referidos a Joaquín Cortés.

Ismene Brown escribe en el *Daily Telegraph*, asimismo a propósito de la presentación de *Pasión gitana* en el Royal Arbert Hall:

Muy poco de la chispa elocuente del flamenco sobrevive en este espectáculo falto de fuerza y lleno de grietas... La influencia del ballet se siente principalmente en las bailarinas que han sido convertidas en suaves y ñoñas muñequitas Barbie.... Lo más intrigante es el toque de travestismo. Un coro sáfico de chicas besuqueándose en pantalones, Berriel haciendo cosas freudianas con una larga bata de cola sujeta al trasero. Definitivamente no hay nada más vulgar. Pero hay que ver a dónde hemos llegado si se nos hace creer que los gitanos están agitándose y sacudiéndose en las garras de la confusión sexual.

Y otro buen ejemplo de esta tendencia nos lo brinda Donald Hutera en la crítica que hace para el *Times* de Soul. En ella podemos leer las siguientes exageraciones:

«Qué título más escandalosamente inapropiado para un espectáculo tan engañoso! Este montaje es un ejemplo elocuente de lo que ocurre cuando alguien con un buen físico y un mínimo de talento empieza a creerse su propia publicidad ... el narcisismo y la vanidad que colorean la carrera de Cortés se han teñido de tonos nauseabundos. ¿Por qué, pues, recibió tales aplausos de todo un teatro a rebosar la noche del estreno? ¿Estamos tan acostumbrados al culto de los famosos que animamos la ridícula y repelente auto-consagración de Cortés?

Cortés se conforma con la autosatisfacción onanista. Baila como si se mirase a un espejo. El problema es que Soul es un espectáculo vergonzosamente vacío.

El mismo Cortés ha dirigido este montaje ostentoso e increíblemente frívolo.

Casi todo, desde una música estruendosa, hasta el monótono vestuario de Armani, tiene como meta un atractivo superficial.

Con sus pantalones ajustados, sus trajes de ganster de Chicago y sus blancos habaneros, Cortés consigue figuras y siluetas agradables. Desde luego, algo sabe de esto. No obstante, como su única pasión es él mismo, su baile tiene escasa sutileza. Zapatea y da vueltas sin matices ni hondura de sentimientos».

Finalmente, en 1994 el panorama periodístico europeo se enriquece con la



primera publicación especializada dedicada al flamenco que se publica regularmente fuera de España. Se trata de la revista alemana *¡Anda!*. Sin embargo, escrita exclusivamente en alemán su influencia es muy restringida.

En 1998 ve la luz una nueva publicación, *Flamenco International Magazine*, editada trimestralmente en Londres. Escrita en inglés, goza desde el primer momento de una enorme difusión en el mundo entero.

En ella colaboran plumas inglesas y españolas; entre otras, las de Ángel Álvarez Caballero, José Manuel Gamboa y la mía.

Y las críticas y juicios que aportan los comentaristas de otras nacionalidades no difieren esencialmente de las nuestras o de las que pueden encontrarse en revistas españolas de similares características. Veamos al menos una pequeña muestra.

Elegimos, para que se pueda apreciar mejor el tratamiento que da a cualquier noticia o crítica, mucho más objetivo y equilibrado que las que acabamos de citar, la que hace Nancy G. Heller de *Pasión gitana* de Joaquín Cortés.

«En ella se reconoce que él hace uso de abundantes trucos publicitarios, pero no se oculta que él y su compañía tienen mucho más que ofrecer que un simple despliegue publicitario» y, un poco más adelante, se dice expresamente que este montaje: *ofrece las mismas oportunidades al público bien para rechazar a Cortés como a alguien que amenaza la integridad del flamenco tradicional, o bien para admirar su descaro y asumir que estos experimentos están señalando el camino de un nuevo flamenco para el siglo XXI.*

Para inmediatamente puntualizar:

En cualquier caso, él sabe bailar. Durante todo el programa, Cortés hizo gala de un alto nivel de destreza, de resistencia y control técnico. Incluso para una bailaor flamenco, él tiene un envidiable sentido del ritmo, que demostró en sus combinaciones de palmas y zapateados llenos de creatividad, así como sentándose con los músicos y haciendo percusión.

Y, casi a modo de conclusión Heller termina su crítica con las siguientes palabras: *Cortés es un joven con un conocimiento de los medios muy poco corriente, cuyo flamenco-fusión ha llevado al teatro a gente que de otra forma ni les habría pasado por la cabeza asistir a una espectáculo de danza española.*

Él acepta una verdad básica: que, para triunfar en el mundo del espectáculo, primero hay que llamar la atención del público. Cortés no es un gran coreógrafo, pero ha sido capaz de montar un espectáculo muy bueno.

Esperamos con estos necesariamente breves apuntes haber llamado también la atención sobre un posible campo de estudio para el conocimiento del flamenco, hasta la fecha prácticamente virgen. No sabemos las sorpresas que podrá depararnos en el futuro, pero sí estamos convencidos de que bien merece la pena explorarlo. Y, sobre todo, espero haber pagado con ellos, al menos un primer plazo del altísimo honor que hoy he recibido de esta Cátedra.



Ballet «Fuenteovejuna». Ballet Nacional. Coreografía de Antonio Gades. Tercer Premio Color III Salón I. Fotografía Flamenca.
Autora: Ana Magariños. Madrid.



EL ANTIFLAMENQUISMO DE BENITO PÉREZ GALDÓS.

EUGENIO COBO GUZMÁN

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

(Discurso de ingreso. Jerez 12 de Septiembre de 2002)

Ciento treinta años después de que Benito Pérez Galdós empezara a publicar su larga serie de novelas, el valor de su obra se ha consolidado definitivamente con la perspectiva que da la distancia. Por una parte, Galdós es el mejor novelista del siglo XIX, apreciación en la que coinciden prácticamente todos los estudiosos y amantes de la literatura española del siglo XIX; y por otra, Galdós es el mejor cronista de la sociedad de su tiempo, principalmente el último tercio del siglo XIX. Como excepcional escritor y como excepcional cronista que fue, bien está que escojamos la figura de Galdós para mostrar otra vez la actitud de la época ante el flamenco, haciendo la precisión, como ya lo he hecho en otras ocasiones, que el pueblo español, en el año de la I República y los primeros de la Restauración borbónica, está globalmente a favor del flamenco, aunque sólo fuera por moda temporal, y que tampoco todos los escritores son anti-flamenquistas.

El primer texto galdosiano que podríamos relacionar con el flamenco es la crítica que hace al libro de Melchor de Paláu **Cantares**, artículo que aparece en el diario "La Nación" el 25 de febrero de 1866, cuando Galdós aún no ha cumplido los veintitrés años.

Aunque Galdós no habla en ese artículo de poesía popular, doy la referencia, en todo caso, porque a Paláu se le relaciona con la copla flamenca.

En 1871 publica la novela **El audaz. Historia de un radical de antaño**, ambientada en el año 1804. El capítulo XIV de la novela es "Un baile de candil", en el que cuenta la fiesta que organiza en un bodegón una maja, Vicenta Garduña, conocida como "La Pintosilla", emperatriz de los barrios bajos. Tocan, cantan y bailan tiranas y seguidillas. Se mezclan en el público señoras y petimetres con castañeras, verduleras, rateros, etcétera, toda la mejor sociedad de los barrios bajos madrileños, gente de rompe y rasga.

La desheredada.

Varias alusiones al flamenco encontramos en **La desheredada**, novela publicada en 1881. La primera es cuando Galdós nos habla del palacio de la marquesa de Aransis, supuesta abuela de la protagonista, Isidora Rufete: "El caserón, no obstante, tenía su alegre nota. Como la voz del grillo en una



grieta del sepulcro, así era la voz del conserje Alonso, cantando peteneras en su habitación cercana al portal y en el patio. Era un hombre casi viejo, de buena pasta, honrado y comedido" (1).

La acción en ese momento se sitúa en el reinado de Amadeo I, años 1871 y 1872. Si era casi viejo, podemos calcular, con los criterios de la época, que está entre cincuenta y sesenta años. A pesar del auge que el flamenco empieza a tener en esos años, no sólo en la clase baja, sino también en la media y en la alta, hemos de tener en cuenta que la gente mayor no se aficiona así como así, de un día para otro; si, como es probable, lo suponemos aficionado en su juventud, su gusto por el flamenco arrancaría de los años cuarenta. Desde luego, es sólo un cálculo personal mío, pero en esa época y en cualquier otra, la gente mayor no adopta sin más las modas de los jóvenes. Quiero decir con esto lo que en otras ocasiones he dicho ya: que el flamenco es conocido, y aun popular, en los años cuarenta. Como nota complementaria, añadiremos que este Alonso es del pueblo toledano de El Toboso, paisano de nuestra querida Dulcinea.

Llega la Navidad, y la familia de Relimpio, en cuya casa vive Isidora, la celebra de modo tradicional, con gran banquete, al que invitan a algunos parientes y amigos. En la algazara que se forma, "el joven poeta, Miquis y el hijo del ortopedista alborotaban también mucho, el primero con sus discursos, el segundo con sus cantorrios de playeras y malagueñas" (2).

Una cosa curiosa. Santiago Quijano, tío de Isidora (o que pasa por tío), le escribe desde Tomelloso, donde vive, una carta de despedida a Isidora. Quijano es un anciano que está a las puertas de la muerte y le da unos últimos consejos. Le habla de las diferencias de clase social, y de que la aristocracia siempre será distinta, con sus usos y costumbres aristocráticas. Y entre otras cosas afirma esta convicción: "Dicen que las señoras de la grandeza cantan flamenco y que los veterinarios echan discursos de filosofía. Ésa no cuela. Yo no lo creeré aunque lo vea. Si en algún momento de inundación social ha podido pasar eso, las cosas volverán a su cauce" (3).

La carta está fechada en febrero de 1873. Fijémonos en que dice "yo no lo creeré aunque lo vea". Lo que nos está diciendo, por supuesto, es que las señoras de la alta sociedad sí cantaban flamenco en sus reuniones sociales, cosa que sabemos por otros testimonios de la época.

La propia Isidora se nos hace flamenca. Va a la pradera de San Isidro, y éste es el atavío que lleva, que Galdós identifica con lo flamenco: "No le faltaba nada, ni el mantón de Manila, ni el pañuelo de seda en la cabeza, empingorotado como una graciosa mitra, ni el vestido negro de gran cola y alto por delante para mostrar un calzado maravilloso, ni los ricos anillos, entre los cuales descollaba la indispensable haba de mar. En medio de Madrid surgía, como un esfuerzo de la Naturaleza que a algunos parecería aberración del arte de la forma, la Venus flamenca" (4).

Entre las varias referencias al carácter gitano, escojo ésta: "El gitano, ser salvaje dentro de la sociedad, es un prodigio de agudeza, un archivo de triquiñuelas jurídicas y un burlador hábil de la policía" (5).



El amigo Manso.

En la España de la Restauración, y merced sobre todo al pensamiento krausista tan querido por una parte de la intelectualidad española, la educación es un asunto de moda; afortunadamente, por supuesto. Con ese tema de fondo, aunque no en un plano protagonista de primera fila, está escrita la novela **El amigo Manso** (1882).

Máximo Manso es un catedrático asturiano que nos cuenta su historia personal, una historia que no pretende ser moralizadora ni ideológica. En este caso, Galdós quiere escribir nada más (y nada menos, claro) que una novela, un entretenimiento. El carácter del personaje, que está bien conocerlo para lo que vamos a ver, viene dado por esta declaración suya: "Me propuse conseguir que mi razón fuese dueña y señora absoluta de mis actos, así de los más importantes como de los más ligeros; y tan bien me ha ido con este hermoso plan, que me admiro de que no lo sigan y observen los hombres todos, estudiando la lógica de los hechos, para que su encadenamiento y sucesión sea eficaz jurisprudencia de la vida".

Máximo Manso tiene un hermano, José María, que ha hecho fortuna en Cuba y ha regresado a Madrid. Al rico indiano le da por la ostentación social, por figurar, y como consecuencia tiene ambición política: quiere ser diputado, y a lograrlo se dirigen sus afanes. José María hace suyas las fórmulas y los modos de decir de los políticos, y, entre otras cosas, "llamaba *cogida* a los fracasos parlamentarios de un orador, y *enchiquerado* al ministro que estaba bajo la amenaza de una interpelación grave. Nuestro Congreso, que tan alto está en la oratoria, tiene también su estilo flamenco" (6).

No olvidemos que Galdós es el más fiel cronista de la sociedad de su tiempo. Los textos de Galdós no son sólo novelas, sino también historia social contemporánea.

Manolito Peña, discípulo de Máximo Manso, le lleva una madrugada a una buñolería, a tomar una copa de aguardiente con churros. En la mesa de enfrente hay dos parejas:

"Eran cuatro artistas del género flamenco, dos machos y dos hembras, que acababan de salir del café - teatro de la esquina, donde cantaban todas las noches. Ellas eran graciosas, insolentes, la una gordinflona, espiritual la otra, ambas con mantones pardos, pañuelos a la cabeza, liados con desaliño y formando teja sobre la frente; las manos bonitas, los pies calzados con perfección. De capa, pавero y chaqueta peluda, afeitados como curas, peinados como toreros, sin coleta, los hombres eran de lo más antipático que puede verse en la Creación. Las cuatro voces roncas sostenían un diálogo picado, zumbante y lleno de interjecciones, del cual no se entendían más que las groserías y barbarismos. Era la primera vez que yo me veía tan cerca de semejantes tipos, y no les quitaba los ojos" (7).

Naturalmente, al amigo Manso tales personajes le causan rechazo; pasa unos momentos desagradables, y más aún porque Manuel Peña quiere armar camorra. Siente un gran alivio cuando se van:

"Los cuatro flamencos se levantaron para marcharse. Viendo el entusias-



mo de Manuel, ellos se miraron asombrados, ellas sofocaban la risa. Se me parecieron a las dos célebres mozas que estaban a la puerta de la venta cuando llegó D. Quijote y dijo aquellas retumbantes expresiones, que tanto disonaban del lugar y la ocasión. Yo vi el cielo abierto cuando se fueron los del cante, porque así no tenía Manuel con quién armar la trapisonda que deseaba" (8).

Lo prohibido.

Lo prohibido (1885) es la novela más explícitamente naturalista de Benito Pérez Galdós. La determinación de la conducta humana por la genética, por la biología, por la salud o los trastornos físicos, aparece por todas partes de la novela, es la novela misma.

De esta novela, dos cosas nos interesan para el flamenco. José María, el protagonista de **Lo prohibido**, está enfermo y van a visitarle los amigos y la familia. Y aquí tenemos a Camila, prima de José María:

"A la noche siguiente fue también Camila y cantó, para entretenerme, peteneras, malagueñas, la canción de la bata y, por último, trozos de ópera. Todo lo desempeñaba a la perfección, con gracia inimitable en la música nacional, con patético acento en la dramática. Su voz era bonita y robusta. Con igual maestría tocaba el piano y la guitarra. Del mango de ésta colgaba espesa moña de cintas rojas y amarillas que parecía un trofeo, la melena del león de España convertida en emblema de la dulzura indolente de nuestros cantos populares. La figura morena, esbelta y gitanesca de Camila era digna de ser pintada en aquella facha de cantadora, con estremecimientos epilépticos, ojos en blanco, gemidos de placer que duele, y mil visajes y donaires en su boca grande, fresca y sin vergüenza. En el piano (un media - cola de Pleyel con caja de palisandro y meple), Camila sabía tomar luego la actitud elegante y sentimental de una concertista inglesa, hasta el momento en que, rompiendo la etiqueta y dejándose llevar de su natural bullanguero, empezaba a hacer los mayores desatinos y a mezclar lo clásico con lo flamenco" (9).

En la segunda parte, José María acompaña a otros dos al Ministerio de Fomento. La condición que resalta Galdós del ministro es la flamenca:

"El ministro nos recibió a los tres con toda la cordialidad de su temperamento andaluz y maleante. Era un hombre de palabras flamencas y de pensamientos elevados, iniciador de más osadía que perseverancia" (10).

Fortunata y Jacinta.

Mi novela preferida, no sólo de las de Galdós, sino de todo el siglo XIX, es **Fortunata y Jacinta**, escrita en los años 1886 y 1887. Tanto el dibujo de los personajes como el de la ciudad, tanto la trama novelesca como la crónica de la sociedad de su tiempo, hacen de esta singular novela una obra maestra.

La parte segunda de **Fortunata y Jacinta** comienza presentándonos a la familia Rubín. El pequeño de los tres hermanos es Maximiliano, que a partir de entonces será uno de los personajes centrales de la novela por su matri-



monio con Fortunata. Maximiliano Rubín cursa la carrera de Farmacia. Olmedo es el compañero de clase con el que más intima Rubín. Galdós hace un perfil de Olmedo y, entre otras cosas, escribe:

"Olmedo lo hacía todo tan al vivo y tan con arreglo a programa, que se emborrachaba sin gustarle el vino, cantaba flamenco sin saberlo cantar, destrozaba la guitarra y hacía todos los desatinos que, a su parecer, constituían el rito de perdido" (11).

Para muchos de aquella época, cantar flamenco era signo de perdición.

En la tercera parte conocemos a Manuel Moreno Isla, rico propietario, que despótica del carácter español. Su preferencia se inclina por el carácter de los ingleses. En la parte cuarta y última, en una tertulia, se descuelga Moreno Isla con esta diatriba:

"¿Saben ustedes cuál es una de las cosas que me cargan más en España? La costumbre que tienen las criadas de ponerse a cantar cuando trabajan. Parecía natural que en mi casa me viera yo libre de este tormento. Pues no señor. Tiene mi tía Guillermina una criadita cuya boca vale por dos murgas. No vale mandarla callar. Obedece durante diez minutos, y de repente, vuelve otra vez con el *señor alcalde mayor*. Dice que se olvida. Créanmelo ustedes. Le rompería la cabeza" (12).

Se refiere a la conocida copla

Señor alcalde mayor,
no prenda usted a los ladrones,
porque tiene usted una hija
que roba los corazones.

Aunque se ha utilizado esta copla también para cantos no flamencos, en los años de la Restauración era muy popular como petenera.

Miau.

Miau (1888) aborda el angustioso asunto de los cesantes, uno de los más graves problemas de la España de la Restauración, que encarna en la novela Ramón Villaamil. La esposa de Villaamil, Pura, organiza una función dramática, y uno de los papeles recae en un vecino del piso principal apellidado Cuevas. Veamos sus cualidades:

"El Cuevas hijo era chistoso, de buena sombra; contaba cuentos de borrachos con tal gracia que era morirse de risa, imitaba el lenguaje chulo, se cantaba flamenco por todo lo alto, amén de otras muchas habilidades, por las cuales se lo rifaban en las tertulias del jaez de la de Villaamil" (13).

La incógnita.

En 1889 publica **La incógnita**, en la que no hay referencias flamencas, pero de la que nos interesa resaltar un modo de ser habitual de la gente de la alta sociedad, porque nos ayuda a comprender el flamenquismo de la época.



Galdós está describiendo la casa de Tomás y Augusta Orozco, y, entre otras cosas, informa:

“En la casa de Orozco están representadas visiblemente las ideas de su ingeniosa dueña, y fuera de dos o tres retratos anónimos atribuidos a Pantoja y un Murillo (Malibrán dice que es Tobar), no hay en ella un cuadro antiguo ni para un remedio. Allí no verás más que pinturas frescas, nuevecitas, de buena mano, firmadas por García Ramos, Jiménez Aranda, Mélida, Martín Rico, Domínguez, Román Ribera, Sala, Beruete, Plasencia y otros muchos; escenas andaluzas o madrileñas, tipos gitanescos, militares, marítimos” (14).

Es decir, pintura de motivos populares, casticista, españolista. Y sin embargo, poco más adelante:

“Allí encontrarás todo el elemento extranjero introducido de poco acá en la manera de comer, de hablar, de vestirse, y ha de sorprenderte verlo armonizado con la sobriedad española, el orden y la calma de nuestra antigua clase media, anterior a la desamortización” (15).

Señalemos de paso la creencia de que las artes adivinatorias, no sólo la lectura de manos sino cualquier otra, son consideradas en la época como cosa de gitanos. Leonor “La Peri” echa las cartas a los amigos, y el comentario que hace el personaje narrador es “Lo gracioso es que se cree todas aquellas paparruchas gitanescas, como si fuesen el Evangelio” (16).

¡Anda que si Galdós viviera ahora, que en cada esquina hay una adivinadora, y no precisamente de raza gitana!

Ángel Guerra.

Sólo una mención de pasada encontramos en **Ángel Guerra** (1891) acerca del ambiente flamenco de aquellos años. La característica que define a Policarpo, primo de Dulcenombre, la amante de Ángel Guerra, es la flamenca:

“Notábase por su habla andaluza con toda la afectación flamenca, propia de su vida callejera, tabernaria y disoluta, como hombre de *juergas*, de *bebía*, de los de mechón en oreja y faca en cinto” (17).

En el capítulo final de la novela, Galdós nos dice que don Pito, padre de Policarpo, “tomó el camino de Guadalupe cantando entre dientes una canción gaditana, de la cual una sílaba se tragaba y otra escupía”, pero, como no concreta más, no sabemos si es una canción flamenca.

Tristana.

Tristana (1892) significa, en buena parte, la derrota del idealismo, aunque de forma muy diferente que en **Marianela**. La protagonista se deja arrastrar paulatinamente por una situación sórdida, miserable, y termina aceptándola. Es, para mí, una de las novelas más desconcertantes de Galdós, con un final que desencanta, sobre todo porque en la época en la que se publica la mujer está empezando a reivindicar su condición y su papel en la sociedad.



Hemos visto en **El amigo Manso** que el Congreso de los Diputados tenía formas flamencas; más tarde, en **Lo prohibido**, nos hemos topado con un ministro de palabras flamencas. En **Tristana** vuelve a aparecer el mismo concepto. Saturna, criada de don Lope, le habla a Tristana de su difunto marido:

“Decía mi difunto que si él no hubiera sido tan corto de genio, habría llegado a donde llegan pocos, porque se le ocurrían cosas tan gitanas como las que le echan a usted Castelar y Cánovas en las Cortes” (18).

Y más cuestiones gitanas, que aunque no sean propiamente flamencas, son complementarias. En la correspondencia entre Tristana y Horacio sorprendemos expresiones como ésta: “Ven y te enseñaré cómo se hace lo de Gijona (sic), lo de Alicante, y el sabrosísimo de yema, menos dulce que tu alma gitana” (19).

Y esta otra: “Quiero decir que mi tirano se ha vengado de mis desdenes, comunicándome por arte gitanesco o de mal de ojos la endiablada enfermedad que padece” (20).

Tristana enferma gravemente de una pierna, que terminará perdiendo. En el proceso de la enfermedad, cuando todavía hay esperanzas de que cure, don Lope procura darle alientos: “Ánimate, que dentro de un mes ya podrás brincar y hasta bailar unas malagueñas” (21).

En otros textos de la época también se habla de bailar las malagueñas. No se refiere, evidentemente, a la malagueña de Fosforito o a las de Antonio Chacón, sino a los fandangos bailables. Aparte del verdial, las malagueñas de Ciudad Real, Canarias, Murcia, etcétera, que tienen ese origen, sí son bailables.

Nazarín.

Dejando atrás el anticlericalismo de sus primeras obras, **Nazarín** (1895) nos relata la historia de un sacerdote asceta, o supuestamente asceta, pero no es éste el lugar de discutirlo. En el primer capítulo nos describe la casa de vecinos en la que, en el capítulo segundo, vamos a encontrar a Nazarín. Gente muy curiosa hay en el microcosmos de la casa, como una familia de gitanos:

“Lo primero que nos echamos a la cara, al penetrar en el patio, fue una ruidosa patulea de gitanos, que allí tenían aquel día su alojamiento: ellos espatarrados componiendo albardas, ellas despulgándose y aliñándose las greñas, los churumbeles medio desnudos, de negros ojos y rizosos cabellos, jugando con vidrios y cascotes. Volviéronse hacia nosotros las expresivas caras de barro cocido, y oímos el lenguaje dengoso y las ofertas de echarnos la buenaventura. Dos burros y un gitano viejo con patillas, semejantes al pelo sedoso y apelmazado de aquellos pacientes animales, completaban el cuadro, en el cual no faltaban ruido y músicas para caracterizarlo mejor, los canticios de una gitana, y los tijeretazos del viejo pelando el anca de un pollino” (22).



Suponemos que las músicas y los canticios de la gitana serían flamencos. ¡Y que siempre, necesariamente, tengan que salir los gitanos cantando o bailando!

NOTAS

- (1) Benito Pérez Galdós: **La desheredada**, Madrid, sin año (1881), p. 161.
- (2) Ibid., p. 212.
- (3) Ibid., pp. 249-50.
- (4) Ibid., p. 332.
- (5) Ibid., 350.
- (6) B. P. G.: **El amigo Manso**, Madrid, sin año (1882), p. 93.
- (7) Ibid., pp. 119-20.
- (8) Ibid., p. 121.
- (9) B. P. G.: **Lo prohibido**, tomo I, Madrid, 1885, pp. 86-87. Meple es adaptación de la palabra inglesa maple, arce.
- (10) Ibid., tomo II, p. 47. Supongo que se refiere a Ángel Carvajal y Fernández de Córdoba, marqués de Sardoal, granadino, ministro de Fomento de octubre de 1883 a enero de 1884. A Sardoal, efectivamente, se le tenía en su época por más osado que perseverante.
- (11) B. P. G.: **Fortunata y Jacinta**, parte segunda, Madrid, 1887, p. 27.
- (12) Ibid., parte cuarta, p. 113.
- (13) B. P. G.: **Miau**, Madrid, 1888, p. 168.
- (14) B. P. G.: **La incógnita**, Madrid, 1889, pp. 91-92.
- (15) Ibid., p. 98.
- (16) Ibid., p. 154. Años antes de publicar esta novela, sale **El doctor Centeno**. Allí nos encontramos a Isabel Godoy de la Hinojosa, tía de la madre de Augusto y Alejandro Miquis. Esta señora "era supersticiosa en grado extremo" y "prestaba crédito a las bienaventuranzas de los gitanos". (**El doctor Centeno**, tomo I, Madrid, 1883, pp. 202-3.)
- (17) B. P. G.: **Ángel Guerra**, primera parte, Madrid, 1891, p. 76.
- (18) B. P. G.: **Tristana**, Madrid, 1892, p. 38.
- (19) Ibid., p. 151.
- (20) Ibid., p. 159.
- (21) Ibid., p. 169.
- (22) B. P. G.: **Nazarín**, Madrid, 1895, pp. 9-10.



EL FLAMENCO SEGÚN PIERRE LOUÏS EN «LA MUJER Y EL PELELE»

MERCEDES GARCÍA PLATA

UNIVERSIDAD DE LA SORBONA-PARÍS III

“Son triomphe était le flamenco.
Quelle danse, Monsieur! Quelle tragédie!”¹

José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, en el apartado “Erotismo flamenco” de su *Diccionario Enciclopédico del Flamenco*, son muy críticos respecto a la novela de Pierre Louÿs, *La mujer y el pelele*. Deploran que la relación entre el ambiente juerguista que podía degenerar en orgías, la prostitución clandestina y la difusión del flamenco en el café cantante “fue inspiración de cierta literatura que ha reflejado acentuadamente no sólo un erotismo flamenco zafio, sino una falsa por inusual pornografía al respecto”.

Cuando Juan de la Plata me propuso escribir un artículo que versara sobre el Flamenco en las letras europeas decimonónicas, tema del Curso de Estudios Flamencos organizados por la Cátedra de Flamencología, le manifesté mi deseo de trabajar sobre la novela de Pierre Louÿs, para matizar y rehabilitar en cierto modo la opinión que se tiene de este autor francés y de su novela en el ámbito de la flamencología.

Para empezar, hay que advertir que *La mujer y el pelele*, a diferencia de los relatos de viaje, es una obra de ficción, por lo tanto es inútil buscar en sus referencias al flamenco un valor descriptivo ni testimonial, aunque a veces pueda tenerlo. El interés que presenta la novela, respecto al tema del curso, es el estudio de la integración del tema flamenco en la trama novelesca y su utilización para caracterizar al personaje principal, Concha² Pérez.

La femme et le pantin, título original de la novela de P. Louÿs fue publicada en el verano de 1898, primero por entregas en *Le Journal*, del 19 de mayo al 8 de junio de 1898, y después en volumen en el *Mercure de France*, el 20 de junio del mismo año. El subtítulo de la novela “Roman espagnol” (novela española) aunque curioso tiene su explicación. En España es donde está su génesis ya que P. Louÿs, que en 1895 viajaba por la península, la concibió en un tren que lo conducía de Ávila a Sevilla. Por lo visto, la capital andaluza debió de ejercer sobre él su mítico poder de fascinación, pues volvió a visitar-



la por segunda vez en septiembre de 1896. Durante sus estancias sevillanas, P. Louÿs pudo presenciar espectáculos flamencos, pues hay constancia de que iba a los cafés cantantes de la ciudad, en particular al famoso Café del Burrero³.

La novela tiene como protagonista un tipo de heroína que apareció en el siglo XIX y se define por la destrucción del otro mediante la pasión (la Carmen de Mérimée, por ejemplo⁴). Estas heroínas suelen ser extranjeras lo que relaciona estrechamente el erotismo con el exotismo. Concha Pérez es española, andaluza y flamenca por su baile⁵ y esta caracterización sólo representa un elemento más en la tipificación exótica de la heroína. Aunque se haya dicho que no hay que buscar valor testimonial en la novela, esta información revela a pesar de todo que la fama del flamenco había sobrepasado los límites del café cantante, o mejor dicho, mediante el café cantante y el mundo del espectáculo, el flamenco se hallaba integrado en la oferta cultural española, y en una menor medida extranjera, de finales del XIX. En aquella época, el lector francés ya estaba familiarizado con el universo hispánico por los primeros relatos de viaje (*Voyage en Espagne*, de Théophile Gautier; *De Paris à Cadix*, de Alexandre Dumas) y *Carmen* de Mérimée. Del flamenco, tenía alguna noticia también por este tipo de literatura (*Espagne*, de George Lecomte, 1896). Pero sobre todo, fueron los numerosos espectáculos de flamenco, de cante pero sobre todo de baile que se dieron en París con motivo de la Exposición Universal de 1889 los que contribuyeron a acrecentar la fama del flamenco como espectáculo exótico en el país vecino⁶.

En *La mujer y el pelele*, las referencias al flamenco coinciden con el clímax de la novela⁷. Cuando Don Mateo, el protagonista, tan avasallado por su pasión que no es más que un pelele entre las manos de Concha Pérez, vuelve a encontrarse con ella por cuarta vez, ésta trabaja de bailaora en un salón de baile de Cádiz, donde se dan bailes de palillos y flamencos. En el relato, aunque el primer baile realizado por Concha es un bolero con palillos, se añade que triunfaba verdaderamente con el baile flamenco. Louÿs no cita un estilo específico de baile —quizás porque no supiera distinguirlo ni nombrarlos— sólo lo define como una tragedia, una pasión vinculada al deseo, a la seducción y al gozo. No hace descripción del baile — sólo menciona que dura doce minutos y es agotador — puesto que la intención descriptiva y testimonial no es lo que le interesa en la referencia al flamenco. Lo que le importa es la forma en que puede servir la trama novelesca — la tragedia pasional debida a la pasión destructora es el desenlace de la novela — y lo que puede representar para sus lectores — y esto quizás coincida con su propia representación — como elemento exótico y por ende seductor. Esta utilización puramente novelesca del tema flamenco contrasta con otras referencias mucho más realistas relativas a las pésimas condiciones de trabajo de las bailarinas/bailaoras o al público del salón de baile compuesto de pescaderos, marineros y extranjeros.

La vinculación entre el erotismo y el flamenco culmina en la escena del reservado donde Concha baila desnuda para un grupo de extranjeros⁸. Aunque P. Louÿs escribe que se trata de una jota (posiblemente gaditana), para el



público profano en cuestión de flamenco como es el lector francés, Concha, a quien se ha identificado novelísticamente como "flamenca nata", su baile y su desnudo asocian irremediablemente el erotismo al flamenco.

Si esta asociación de la personalidad de protagonista con el ambiente flamenco fue la que contribuyó a la construcción de una imagería flamenca vinculada a la pasión, al exotismo y al erotismo, sobre todo en el país vecino, no hay que buscar en ella intención realista o testimonial. Concha Pérez baila desnuda en el reservado no porque esto fuera usual en los salones de bailes o en los cafés cantantes de aquella época, sino porque esta actitud forma parte de su empresa de seducción, manipulación y destrucción de su amante Don Mateo.

En cuanto al punto de vista estético, P. Louÿs no tuvo de ninguna manera la intención de escribir la escena del reservado para ridiculizar el baile flamenco mediante la pintura de un erotismo zafio. En efecto este autor francés no estaba implicado en el debate moral e ideológico que se dio entre los escritores españoles de su generación y éstos si se valieron de la descripción de ambientes flamencos caricaturizados para criticar la moda del flamenquismo⁹.

Para terminar este propósito de rehabilitación de P. Louÿs en el ámbito de la flamencología, diré que este francés no es el único responsable en la divulgación de una imagen estereotipada del flamenco en particular y de Andalucía en general. A lo largo del siglo XIX, muchos son los responsables — autores, compositores, empresarios de espectáculos —, en ambos lados de los Pirineos, que explotaron el filón del elemento andaluz — y sus variantes gitanas o flamenca — para sus creaciones y participaron en este proceso de construcción de la estampa de la Andalucía de Pandereta¹⁰.

NOTAS

- (1) Louÿs, Pierre, *La femme et le pantin*, édition établie, présentée et annotée par M. Jarrety, Paris, Le livre de poche, collection "Classique", 2001, p. 106: "Su triunfo era el flamenco. ¡Qué baile!, Señor, ¡Qué tragedia!".
- (2) "Carmen, Dolores, Concepción: estos tres nombres son precisamente los que posiblemente con Mercedes, más han abastecido el mercado del españolismo en la Europa del siglo XIX", SERRANO, Carlos, *El nacimiento de Carmen, símbolos, mitos y nación*, Madrid, Taurus, 1999, p. 49. Por otra parte, Louÿs explica a los lectores franceses, mediante su narrador en el capítulo segundo, de que modo Concepción deviene Concha.
- (3) BLAS VEGA, José, *Los cafés cantantes de Sevilla*, Madrid, Cinterco, colección Telethusa, 1984, p. 51-52.
- (4) Desde la publicación de *La mujer y el pelele*, la comparación con la novela de Mérimée es constante. El propio P. Louÿs confesó que tuvo la idea de la novela al escuchar la melodía de Bizet "Sous les remparts de Séville", véase Louÿs,



Pierre, *La femme et le pantin*, op. cit., p. 10.

- (5) "Concha était née *flamenca*" [Concha había nacido flamenca], *ibidem*, p. 106.
- (6) GARCÍA PLATA, Mercedes, "El género flamenco: estampa finisecular de la España de pandereta", en *Espectáculos y representación nacional en la encrucijada de los siglos XIX y XX (1890-1910)*, Coloquio celebrado en febrero de 2002 en la Casa de Velázquez, Madrid, de próxima publicación.
- (7) Se trata de los capítulos IX y X.
- (8) Capítulo X.
- (9) A éste propósito, véase: GARCÍA PLATA, Mercedes, "El género flamenco : estampa finisecular de la España de pandereta", op. cit.
- (10) Para un estudio profundizado del tema véase: SALAÜN, Serge, «España empieza en Despeñaperros: lo andaluz en la escena nacional», en *Pensamiento y literatura en España en el siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*, Yvan Lissorgues y Gonzalo Sobejano (coordinadores), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 211-221.



Fiesta campera con el Niño Medina (x) , en Morón (Sevilla) año 1905.



EL NIÑO MEDINA

Y

LA NIÑA DE LOS PEINES

(Arcos 1875, Sevilla 1939)

(Sevilla 1890, 1969)

DOS COLOSOS PARIGUALES, MAESTROS DEL CANTE DEL SIGLO XX

ANTONIO MURCIANO

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

(Comentarios y notas a textos de Anselmo González Climent*)

I. SEMEJANZAS

Probablemente sea el Niño Medina (1) la figura más temprana en la discografía buleril, si muy cercana en cronología a La Niña de los Peines (2)... Y no deja de ser curioso el caso, pues el Niño Medina plantea un problema de prevalencia estilística frente a la ilustre Niña de los Peines, ya que los cantes -en general- de ambos cantaores son tan iguales y de tan parecidos ecos, que sólo un verdadero entendido podría distinguirlos con acierto y rápida seguridad. Por otros motivos, también resultaría sumamente interesante fijar con exactitud la antelación histórica de uno u otro intérprete, porque el caso de la similitud entre ambos se repite, además de en las *Bulerías*, en la *Soleares*, *Tangos y Tanguillos*, *Peteneras* y otros estilos.

Aurelio de Cádiz y Manolo Caracol se inclinan a señalar la primacía del Niño Medina. Y el Conde de Colombí. Por el contrario, Juan Talegas -así como posteriormente Ricardo Molina y Antonio Mairena- juzgan a dicho cantaor como mera réplica de Pastora. El Pleito, pues, queda abierto (3).

Por personales que puedan parecer las apreciaciones que se tengan alrededor de las *bulerías*, se impone una concepción general, más o menos convenida: ¡jojo!, las *Bulerías*, son un cante de mucho cuidado. Y así pues se suele decir, por cosa cierta, que por *bulerías* no canta bien, más que quien sepa y domine todo el cante en general. Las *bulerías* saben agradecer al cantaor que las fecunde, que les dé vida... exigen que se les insuflen *sandunga y genio* al par, porque de lo contrario, ellas, con su endiablada técnica, ponen en inmediato ridículo al intérprete que pretenda enseñorearse con simples impulsos de personalidad o «creaciones personales»...

Se nos ocurre que hay cuatro grupos de cantaores, perfectamente diferenciados, suficientes para una clasificación general, más o menos real: grupo creador, grupo clásico, grupo estetizante y grupo virtuosístico. La historia -



«El Niño Medina» - Sevilla 2-3-1913



Pastora Pavón, «Niña de los Peines», en su madurez artística.



sobre todo ceñida a la discografía- señala al Niño Medina y a Pastora la de los Peines -Maestros de Cante del siglo XX- a su vez, como los grandes maestros de las *Bulerías* contemporáneas y dentro del grupo «Creador». Ambos renuevan sustantivamente las primitivas bulerías (4) nacidas de una agilización rítmica de las soleares... José María y Pastora, logran imprimir a este cante festero un sesgo cada vez más separado de las soleares pero respetando siempre tan jugosa prosapia.

Conservando, pues, el sello de origen *soleaero*, consiguen centrar la *Bulería* -las más puras o cortas- en su verdadero y máximo ámbito de plasticidad. Es indudable que dan ellos dos el trazo vigoroso y autónomo a este cante sustrayéndose a las caracterizaciones más o menos folklóricas o regionales. Las *Bulerías* en Medina y Pastora son «generales» tan trianeras como jerezanas, tan de Alcalá como del Puerto.

Y es que ambos son cantaores cabales que saben engarzar todas las vicisitudes del alma andaluza y de la suya propia y diluirse en ellas, sin limitaciones geográficas para avanzar y crear sobre un propio material común. Las fuentes discográficas documentan generosamente este doble privilegio cronológico de ambos artistas. Una parte muy considerable de la gran popularidad de este cante festero -y de otros (5)- se debe a estas dos grandes figuras, verdaderamente pariguales, a los que cabe el título de «paladines». Ellos adivinaron la separabilidad de «bulería» y «soleá» y su capacidad expansiva popular.

Y ya para terminar estas consideraciones, diremos que estos dos maestros cantaores, no sólo influyeron y tuvieron gran repercusión en el campo de la *bulería*, sino también y de forma muy beneficiosa y ostensible en el campo de las soleares, tangos, *peteneras* y otros cantes festeros... e incluso irradiaron su espíritu en ciertos y determinados cantes grandes (léase soleares y *seguiriyas*), manifestándose, al menos, bajo formas de «cambios» y «remates» finales (6)... Y en el caso concreto y tan discutido de las «Peteneras», aunque la tradición ha querido atribuir el «copyright» a la Niña de los Peines, las de Medina son equivalentes en calidad y no digamos en cronología grabadora. Por nuestra parte, quedamos a la espera de mayor documentación...

NOTAS:

- (1 y 2): José María Rodríguez de la Rosa (o José Rodríguez Rosa en algunos documentos) nace en Arcos en su calle Pesas del Reloj, 19 en octubre de 1875, muriendo en Sevilla en 1939. Pastora Pavón Cruz, nace en Sevilla en Febrero de 1890, donde muere en noviembre de 1969.

Pastora nace 15 años después que José María y muere 30 años después. Se cumplen sesenta y tres años de la muerte de Medina y treinta y tres de Pastora la de los Peines.

- (3): La prevalencia artística -ante semejanzas de ecos e interpretaciones, fechas de nacimiento, y amistad de Medina con Arturo Pavón sobre todo y luego con Tomás y Pastora, en cuya casa vivió muchos años- hay que estudiarla más detenida y desapasionadamente, sin olvidar que estamos ante la cantaora -mujer- más completa y genial de la historia. La prevalencia histórica está



documentalmente probada hasta la saciedad y fallado el pleito a favor del Niño Medina. No olvidemos que su abuelo, Medina El Viejo, nace sobre los años veinte del siglo XIX y es coetáneo de Dolores La Petenera.

- (4): Entiéndase aquí los aires de «Jaleos» gaditanos y de los Puertos, los «jaleillos» de Utrera o los «olés jerezanos», entre otros abuelillos festeros.
- (5): En los años veinte y treinta del siglo XX, se hicieron tan populares las bulerías o el garrotín o las peteneras del Niño Medina, como la Niña de los Peines con sus fiestas gitanas y sus recreaciones de la Petenera de Medina o de la Bambera sevillana.
- (6): Como ejemplo, en Pastora, recordar las *soleares* de cambio de La Serneta o la *cabal* del Sr. Manuel Molina, que llevara al cielo Vallejo y en nuestros días Diego Clavel; y en Medina, desde las variantes de *Guajiras* a la *Petenera* larga o grande de su abuelo, o terminando su *seguiriya* por una «cabal» personalísima, musicalmente hermosa, pero de difícil interpretación en su letra por la velocidad traguilábica de su ejecución, sólo imitada -¿superada?- por Pastora. La *cabal* de Medina dice: «Y yo le pío a Dios / que le quitara estas grandes penas / a mi corazón».

II. DIFERENCIAS

El emparejo histórico (1) y estilístico del Niño de Medina con la Niña de los Peines, no obsta para puntualizar diferencias entre ambos flamencos. Su semejanza no es identidad. Un análisis puntual, permite separar muchas facetas intransferibles de estos colosos gemelos del cante de principios del pasado siglo.

De inicio, puede advertirse que lo que se da dosificadamente en el Niño Medina, es muchas veces, dispersión y desorden en Pastora Pavón. Medina puntualiza sus quejas, gobierna su dimensión humana, posee un eje seguro y único. Todas sus reacciones jondas se abren en ángulos máximos, pero sin perder nunca su equilibrio expresivo. Lo que vale, como desborde, para Pastora es, al par, expansión y control en Medina.

Pastora no tiene tiempo de sazonar su inquietud vital; su manera, es el riesgo, el salto, el tope. Con extraña sensualidad se regodea en lo ilimitado de sí misma; rebasarse es su característica y en sus impulsos congrega el desideratum de las emociones flamencas... Su abundantísima producción discográfica (muy superior a la del Niño Medina), permitiría desglosar ciclos: de libertad, de madurez, de innovación (de rápida incursión en el folklore con airosa salida, añadiríamos nosotros), etc, pero de su cuenta total y general se desprende un apetito de aprisionar toda la jondura andaluza; ella prodigó, siempre, un máximo de espontaneidad y entrega...

El Niño Medina, en cambio, suele rehuir esas mágicas incursiones de La Niña -que también acomete, pero sin arder totalmente- y se reserva un margen de cordura estética; el peligro de la abundancia lo gobierna en aras de la medida, lo cual no disminuye un ápice su vitalidad -que la tiene y mucha- sino que consigue revelar una elegante contención formal (2).

Pastora se deja llevar de su propio agonismo, quiebra la rítmica, sobrequeja los tercios, sangra excesivamente el «tempo»... Llega al desquiciamiento indi-



vidual, pero, en honor a la verdad, con tanto genio, que jamás trastoca el orden íntimo y legítimo de los cánones cantaores, ni siquiera en las Bulerías... El Niño Medina, en cambio, sabe administrar el regodeo formal de los cantes festeros. En él está, equilibradamente contenida, la esencia y la razón de ser del género. El partido que saca José María a las bulerías y a los cantes festeros y rítmicos en general, es tan natural, tan flamenco, que llega a imprimirles sin esfuerzo alguno, los mismos resultados que se dan en las exaltadas interpretaciones de Pastora.

En La Niña de los Peines, no hay fraude alguno, ojo, sino exceso, quemante angustia de estallar totalmente en jipíos. Jamás se ha escuchado a sí misma (como Pepe Marchena y su escuela); su sino ha sido alentar un deseo ferviente de lo arriesgado y puro que pueda haber en la pena flamenca. Pastora, amigos, está muy cerca de todos los finales y de todas las muertes... ya que lo que realmente la asaeteó siempre fue una entrega seria y total a la verdad del cante (3).

En resumen, lo hecho por ambos artistas (pioneros (4) en las grabaciones flamencas discográficas) ha tenido una importancia histórica y técnica hartamente apreciable. Ellos posibilitan la aparición, destacada y valiosa de las grandes figuras posteriores...

NOTAS:

- (1): Insistimos en las fechas de nacimiento de ambos artistas y puntualizamos las fechas de grabación de ambos, que oscilan entre los años 1909-1911, su estrecha amistad y la influencia recíproca de sus respectivas casas flamencas.
- (2): Lo dicho respecto a Medina, puede aplicarse al perfecto equilibrio y al arco melódico gitano increíble de su hermano Tomás Pavón. Pensamos también en Juanito Mojama, en El Sernita, en Chacón... Anselmo completa el grupo «creador» con Caracol y Pinto (en su primera época) y en cuanto al grupo «clásico», además de los anteriores citados en esta nota, incluye a Manuel Torre y a Aurelio de Cádiz, con nuestro actual visto bueno.
- (3): Ahondando en esta fina y apreciable dicotomía de actitudes y ecos y maneras cantaoras entre Medina y Pastora, pensamos en la Escuela Cantaora Arcense (desde los viejos Maestros a los cantaores del siglo XX, y nombramos en el «aire pastoreño» a Jerónimo «El Abajao», «Cantarrana», Leonardo «El Latiguera» y Rosario Montoya, dos con «ángel» y dos con «duende» y el resto, dentro del equilibrio jondo del Niño Medina, desde Zapata o Cambayá o Miguel «El Mochuelo» a Juan de Arcos, Pepe Alconchel o Manolo «El Piconero».
- (4): Incluir en estos pioneros al Niño La Isla, a Escacena, a Juan Breva y a Chacón, entre otros, pocos. (Aparte «El Mochuelo» y otros de menor entidad).-
- (*) ANSELMO GONZALEZ CLIMENT. Escritor argentino, académico de la Sevillana de Buenas Letras y de la Cátedra de Flamencología Jerezana; padre de la moderna flamencología (1927-1988). Textos tomados de su «Antología de la Poesía Flamenca», «Flamencología» y «Bulerías (Un ensayo jerezano)».



LA APORTACIÓN DE JEREZ A LOS ORIGENES DE LA HISTORIA DEL CANTE

JUAN DE LA PLATA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Como jerezanos, es para nosotros de particular interés hablar de la aportación de Jerez a la historia del cante. Del cante jondo y flamenco, muy especialmente. Ya mi gran amigo, el poeta pontanés Ricardo Molina, conocía la importancia de esa aportación y, junto al maestro Antonio Mairena, la destacaba en su libro "Mundo y formas del cante flamenco", primitivamente editado por la "Revista de Occidente" y, posteriormente, por la sevillana Librería Al-Andalus.

Para el argentino de San Roque, Anselmo González Climent, también Jerez era cuna capital, en el mundo de lo jondo, y así lo hace constar en casi todos sus trabajos flamencos. Pero a nosotros nos interesa mucho más, en este artículo, ahondar en los orígenes de esa importante aportación de Jerez a la historia del cante, buscándola en la base de sus primitivos cantaores de los siglos XVIII y XIX. Los que cita el maestro Antonio Machado y Alvarez "Demófilo" quien, por cierto, cuando escribió su famosa colección de cantes flamencos, se deslumbró más por la lírica que por la música de los que recogió y, cuando hace referencia a los grandes cantaores históricos, se limita a citar sus nombres, especialidad y época, nada más; sin pararse a investigar en la personalidad artística de cada uno de ellos, como hubiera sido lo deseable, dado el importante momento que atravesaba el cante de Andalucía, cuando publica su libro, con Juanelo el de Jerez y, sobre todo, con el gran Silverio, vivos todavía, y sirviéndoles de valiosos e impagables informantes.

Si observamos las relaciones de cantaores que publica "Demófilo", la más abundante es la de grandes intérpretes jerezanos, encabezada por el que, tanto él como Juanelo, califican de "cantaor más antiguo de que se tiene memoria", como es el mítico y legendario Tío Luis el de la Juliana que, para nosotros, mejor debería ser, Tío Luis el de la(s) Giliana(s). O sea, un cantaor de gilianas, unos cantes especie de romances, ya desaparecidos, allá por el 1881, época en que escribe su libro don Antonio Machado y Alvarez, padre de los poetas y dramaturgos, hermanos Antonio y Manuel Machado y que los investigadores Manuel Ríos Ruiz y José Blas Vega, describen como "cante

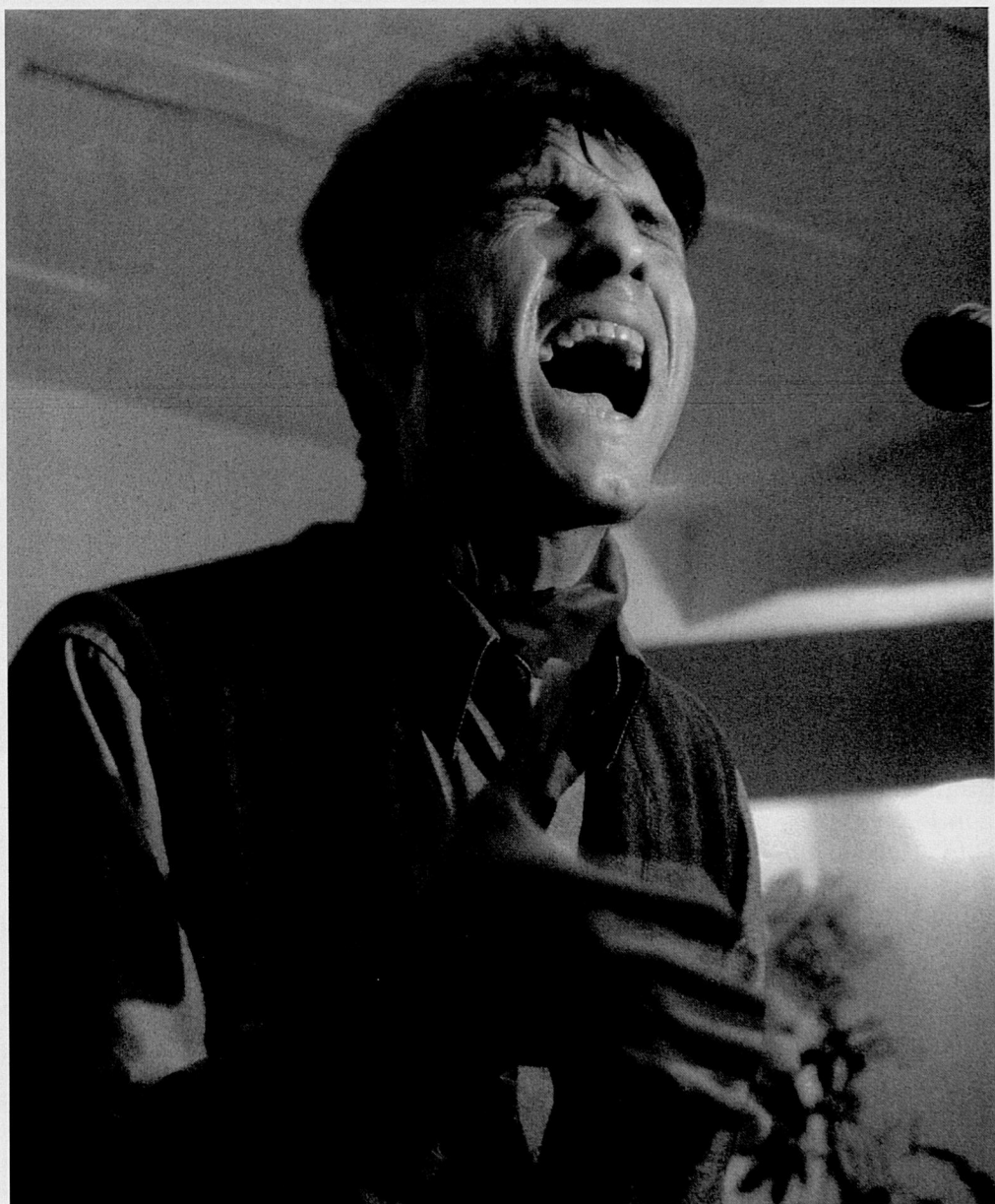


hoy prácticamente desaparecido, con igual estructura estrófica que los romances, por lo que se supone que fue una modalidad de éstos o el nombre que se le dio en determinada época, en la comarca de Cádiz y Los Puertos, donde la tradición oral nos dice que los miembros de la familia Mellizo cantaban por gilianas".

Téngase en cuenta que Juanelo informó a "Demófilo" de la existencia de este legendario cantaor, de viva voz, como haría con los demás nombres de la numerosa lista de primitivos cantaores y que el erudito oído de Machado y Álvarez enseguida traduciría Giliana por Juliana, ignorando la existencia de un cante con ese nombre. Y así ha pasado a la historia Tío Luis el de la Giliana, como el de la Juliana. Esta deducción a la que nosotros hemos llegado, y que ya recogimos en nuestro libro "Los apodos de Jerez" está asentada sobre la firme base de que, tras una concienzuda investigación, en archivos y padrones de la época - finales del XVIII - en Jerez no aparece ninguna mujer llamada Juliana y sí un cante, llamado giliana.

Por otra parte, la tradición nos dice que ese cantaor era gitano y aguador. "Demófilo" no cita raza ni oficio, pero sí lo hacen otros autores, que no mencionan más fuente que la tradición oral. Y nosotros no hemos podido encontrar, en las relaciones de aguadores jerezanos de finales del XVIII ningún aguador que fuera de raza gitana. Eso por un lado. Por otro, el único aguador de la época, llamado Luis, era Luis del Castillo, que vivía en la calle Guarnidos, de Jerez. Si Tío Luis era aguador, tuvo que ser forzosamente éste Luis del Castillo que - ya el apellido lo canta - no era gitano. A no ser que lo fuera por parte materna, cuyo apellido no consta en las relaciones de aguadores consultadas por nosotros.

De Tío Luis se sabe que era un cantaor de gran repertorio. Así lo afirma "Demófilo", cuando nos dice que era "cantaor muy general y que así se cantaba por polos y cañas, como entonaba unas siguiiriyas gitanas o una liviana y una toná, de esas que no se encuentran hoy ya en el mundo quien las cante ni por un ojo de la cara". El flamencólogo José Blas Vega lo califica de "verdadero maestro" de las tonás y le atribuye la creación e interpretación de la toná grande, la toná del Cristo y la llamada toná de los pajaritos; cantes que estudia y analiza, minuciosamente, en su libro "Las Tonás"; afirmando que la toná grande de Tío Luis el de la Giliana "es la más importante de todas las tonás por las dificultades con que fue construida", muy por encima de la debbla. La toná llamada del Cristo, por razón de su letra, es la que utilizaron don Antonio Chacón y otros muchos cantaores, como macho o remate de su saeta y que nosotros recordamos haber oído en Jerez, en más de una ocasión, a algunos saeteros viejos, durante nuestra Semana Santa, haciendo el cambio al final de la clásica saeta por siguiiriyas jerezana. En cuanto a la toná de los pajaritos, parece estar relacionada con un milagro con los pájaros que obró San Antonio, siendo niño, cuya letra podría estar basada en una oración a San Antonio, que los ciegos vendían por las calles, a principio del siglo XIX. Existe, además, una toná-liviana, atribuida a Tío Luis, que es la primera que recoge "Demófilo", en su "Colección de Cantes Flamencos", publicada en 1881.



*«Antonio Agujeta». Primer Premio Blanco y Negro III Salón I, de Fotografía
Flamenca. Autora: Juani Ragel Ropero. Algeciras.*



Según el erudito investigador sevillano, contemporáneo y discípulo de Machado, don Francisco Rodríguez Marín, Tío Luis enseñó a cantar a El Fillo y a los jerezanos José y Luis Cantoral. Por lo tanto, hemos de clasificarlo con categoría de primer maestro, o primer transmisor del cante, hasta donde la memoria popular alcanza a recordar, ya que es el cantaor más antiguo que se conoce y así lo citan todos los estudiosos, desde que "Demófilo" lo hizo. Cronológicamente, podemos cifrar aquí el comienzo de la amplia aportación de los cantaores de Jerez a la historia del cante jondo flamenco, sin que nos metamos para nada en elucubraciones y teorías más o menos añejas, que nos puedan hacer caer en la basta, misteriosa, e intrincada nebulosa de tiempos anteriores que, por desconocidos y nada fiables, hemos de desdenar, en principio; limitándonos a lo que la historia registra, a partir del siglo XVIII; una vez pasada la etapa hermética del flamenco, en que los gitanos andaluces cantaban únicamente en sus guetos y a escondidas de oídos traicioneros, que pudiesen delatarles y llevarles ante los tribunales; ya que sus habla, su vestimenta y sus cantes, danzas y músicas, les estaban prohibidas por decretos y reales pragmáticas.

De los siglos XVIII y XIX hay otros muchos cantaores jerezanos, que igualmente cita "Demófilo" en su famosa relación de nombres, facilitada por su informante Juanelo el de Jerez; casi todos ellos, considerados como cantaores generales, que cantaban todos o casi todos los estilos. Y también habremos de añadir a éstos, un buen plantel de grandes cantaores que nacieron y vivieron a caballo, entre el siglo XIX y el XX.

Valgan los nombres ilustres del señor Manuel Molina, El Loco y La Loca Mateo, Juan Junquera, El Puli, Tía Sarvaora, La Serneta, María la Jaca, La Regalá, La Junquera, La Sandita, los hermanos Tío Juan y Tío Vicente Macarrón - uno de ellos, Vicente lo más seguro, padre de la célebre bailaora, Juana la Macarrona - y los de la saga de los Cantorales, entre otros; junto con los nombres posteriores de Sebastián el Chato de Jerez, Paco la Luz, La Rita, Salvaorillo, La Serrana, Carito, don Antonio Chacón, Manuel Torre, Juan Jambre, Juanito Mojama, Isabelita de Jerez, El Garrido, Frijones, La Pompei, El Niño Gloria, José Cepero... y muchos más, cuya relación sería interminable.

La aportación de Jerez a la historia flamenca, en general, es importante y muy grande, porque Jerez ha sido siempre un vivero inagotable de buenos y excelentes artistas flamencos; sobre todo de grandes cantaores. Y una particularidad muy curiosa consiste en que la mayoría, por no decir casi el cien por cien de esos cantaores, son todos de raza gitana. Ya lo dije en mi libro "Los gitanos de Jerez": "La aportación de los gitanos jerezanos a la historia del arte flamenco - cante, baile y toque - es realmente amplia y muy importante, desde el siglo XVIII a nuestros días. Desde Tío Luis el de la Giliana, hasta el momento presente, Jerez puede presentar la más extensa nómina de grandes artistas, especialmente de raza gitana".

Jerez vivió tres siglos, el XVIII, el XIX y el XX, de pleno esplendor flamenco. Los dos primeros los conocemos por fehacientes historias de los más acreditados eruditos, como "Demófilo", Ricardo Molina y Mairena, o Anselmo



González Climent. El tercero, por propias vivencias, por experiencias propias, por propio protagonismo; ya que desde el ecuador del siglo XX, hasta el momento presente, hemos estado viviendo inmersos en el devenir flamenco de Jerez, con todas las consecuencias; conociendo, escuchando y estudiando el cante jerezano, casi codo con codo, día y noche, con sus más importantes figuras: Tía Anica la Piriñaca, Tío Borrico, El Troncho, El Batato, Terremoto, la Paquera, El Sordera, Agujeta, Diego Rubichi, y las más jóvenes generaciones que siguen entusiasmadas las viejas y más clásicas escuelas del cante jondo y puro de Jerez, de ayer y de hoy; de todos los tiempos. Como es el caso de los jóvenes hermanos Antonio y Dolores Agujeta, que no quieren saber más de cante que los que han heredado genéticamente, a través de su padre y éste, a través del suyo, Tío Agujeta el Viejo; o el caso también significativo de Fernando Terremoto, que sólo hace el cante paterno, escuchado desde niño en su propia casa. Y el ejemplo extraordinario de los hermanos de la familia Zambo, que no quieren saber nada de otras historias modernas. Aunque nunca se puede decir "de esta agua no he de beber", pues las tentaciones de las multinacionales discográficas cada día acucian más a las nuevas figuras; como ya se ha dado más de un caso, realmente sangrante; para dulcificar su cante con aires nada jondos, pero si muy comerciales y sustanciosamente pagados con muchos miles de euros.

Ese es un peligro que está ahí, latente, y siempre tentará a nuestros más jóvenes artistas. Como ya ha tentado a otros muchos, dentro y fuera de Jerez. Desgraciadamente para el cante tradicional, genuino, auténtico y verdadero, mamado a los pechos de sus madres y aprendido desde niños, como el que aprende a jugar al aro o a las canicas. Un cante, en Jerez y en cualquier otro punto de Andalucía, en peligro irremediable de extinción, por culpa de los que no van buscando en él - y en los mismos artistas - más que el mero negocio y el vil metal; tratando el flamenco como una mercancía, como un negocio mercantil; y no como un arte tradicional, heredado de padres a hijos, desde tiempo inmemorial.

Volviendo a "Demófilo", en él encontramos la base del actual y siempre reconocido prestigio flamenco de Jerez, como cuna de grandes cantaores. Véase, si no, la lista de intérpretes jerezanos que alcanza la cifra de veintinueve (29) nombres de reconocida categoría artística, en aquellos tiempos (siglos XVIII y XIX), seguida por Cádiz con trece notables intérpretes; mientras Sevilla tan solo se cita con diez grandes cantaores. De Puerto Real, son cuatro; más otros cuatro de El Puerto de Santa María; tres de la Isla de San Fernando; cinco de Sanlúcar de Barrameda; dos de Morón y tan solo uno de Málaga.

Aunque, naturalmente, por investigaciones posteriores, todos sabemos que cada población flamenca de las citadas anteriormente, contaba con algunos cantaores más de similar o parecida categoría a los que aparecen mencionados en la famosa lista del padre de los hermanos Manuel y Antonio Machado. Algunos de ellos no incluidos por desconocimiento del autor o de sus informantes (Silverio y Juanelo). Como por ejemplo, en Málaga no se pude citar únicamente a Juan Breva, como cantaor de malagueñas y



peteneras, e ignorar a La Trini; muy superior, posiblemente, al propio Juan Breva, aunque este fuera más famoso, por haber cantado ante los reyes de España. Por las referencias que de La Trini han llegado hasta nosotros, se sabe que fue la mejor cantaora malagueña de todos los tiempos; creando escuela en el cante de su tierra, la "Málaga cantaora" del hijo mayor de "Demófilo".

Los cantaores de Jerez que aparecen en la lista del libro del erudito sevillano, cuyos nombres le fueron facilitados por el jerezano Juanelo, son los siguientes: Tío Luis el de la Juliana - ya quedamos en que, para nosotros, fue posiblemente "de la Giliana, Jiliana o Jeliana", por las razones anteriormente aducidas - , como intérprete del siglo XVIII, considerado cantaor general o enciclopédico; Tío Luis el Cautivo - por haber padecido cautiverio - también cantaor general; Tía María la Jaca, idem de lo mismo; Tío Vicente Macarrón, igual, y su hermano Tío Juan Macarrón; Tío José Cantoral, de principios ya del siglo XIX, igualmente cantaor general, como los anteriores. O sea, que lo dominaban todo, a la hora de cantar por todas las formas y estilos - por todos los palos, como se dice ahora, parece que inapropiadamente -; siguiendo un cantaor hoy desconocido en Jerez, al que llamaban Tío Corro, que vivió y cantó en el siglo XVIII y que "Demófilo", asesorado por Juanelo, declara como cantaor "Generalísimo". Queriendo significar con este aumentativo, que era superior a todos los demás de su tiempo.

Siguen en la lista los nombres de José Cantoral y Luis Jesús, otros dos cantaores de principios del siglo XIX, pero de los que no dice el referido autor si eran cantaores generales o sólo dominaban algunos estilos. Otro cantaor que no ha pasado a la historia flamenca local, pero que también se incluye en esta lista es Juan de Vargas, citado como cantaor general en la misma época.

Aunque sus nombres tampoco han trascendido a los tiempos actuales, encontramos en dicha lista otros cantaores. Como Juan Bernal, seguriyero; al igual que Curro Casado, Luis Rueda y El Proíta, del mismo tiempo de El Fillo, de Puerto Real. Otros dos son Tío Manuel Furgante y Tío Diego el Picaor; de los que carecemos de más referencias de las que nos aporta "Demófilo".

Sobre el último de ellos, y coincidiendo con la misma época de principios del siglo XIX, nosotros hemos encontrado, entre los toreros jerezanos, al único picador de toros de dicha naturaleza, llamado Diego García y apodado "Palique", que tal vez podría ser ese Diego el Picaor, que relaciona "Demófilo", como cantaor jerezano de tonás. Ya se sabe que en el mundo taurino hubo más de un cantaor. Véase el ejemplo del gaditano Curro Durse, que era cachetero; y matarife, en el Matadero de Cádiz; además de uno de los más grandes cantaores del siglo XIX.

Después vienen, continuando con la lista, los que se cita como cantaores de tonás y livianas. Y que son Tía Sarvaora, Manuel Cantoral, Rebolledo o Reboltero, Mercedes la Serneta y el propio Juanelo. Curiosamente no se dice que La Serneta fue una gran especialista en el cante por soleá, que la haría famosa para la posteridad; aunque naturalmente, como se indica, cantara también tonás y livianas.



No se dice nada de lo que cantaban, o en qué estilos eran especialistas, Curra la Sandita, Salvaorillo, Carito y María la Regalá; aunque la tradición local nos dice que eran cantaores muy completos. Sí sabemos que La Junquera también era especialista en tonás y livianas y que el señor Manuel Molina era un cantaor para el cual ningún cante tenía secretos, pues se le incluye como cantaor "generalísimo". Aunque en otro lugar de su libro, "Demófilo", al hablar de una seguriya que se le atribuye al señor Manuel Molina, el de Jerez, vuelve a decir que era "cantaor generalísimo" y aclara, "esto es, que así cantaba por seguidillas y soledades, como por tonás y livianas".

(Al hilo de esta aclaración, valga un inciso, por nuestra parte, para anotar aquí la curiosa forma de nominar o escribir los nombres de ciertos cantes que tenía este investigador, al igual que otros primitivos folcloristas; que cuando usaban la jerga popular, escribían seguriya o siguiiya, y, por el contrario, cuando se acordaban de que eran gente docta y letrada, entonces se ponían finos y utilizaban el lenguaje académico, para decir seguidillas y soledades; en vez de seguriyas y soleares, que se corresponden más ciertamente con la forma tradicional de expresión flamenca que siempre utilizaron los cantaores y los buenos aficionados.

Sin embargo, estos mismos intelectuales, nunca decían tonadas que hubiera sido la expresión culta de tonás. Esta es una curiosidad que siempre me ha llamado la atención, al leer a determinados eruditos de finales del XIX y principios del pasado siglo. Los gitanos, por otra parte, raramente dicen seguriya o siguiiya, sino "seriguiya" o "siriguiya". Y nunca, soleares. Sino "cante por soleá" o cantar "por soleá". Otra curiosidad, digna de estudio para los filólogos del flamenco.

De los casi treinta cantaores de fuste, mencionados por "Demófilo", estamos casi seguros que doce de ellos, al menos, eran de etnia gitana, y el resto, puede que no lo fuera, a juzgar por sus apellidos; ya que Bernal, Casado, Rueda, Rebolledo y García, en Jerez no han sido nunca apellidos de gitanos. Si Rebolledo era más bien Rebollero, puede que fuera apodo y no apellido y, entonces, sí podría ser gitano. De todas formas, de este cantaor no ha trascendido su nombre y podemos asegurar que, históricamente, está hoy día totalmente olvidado de la memoria colectiva del pueblo flamenco de Jerez, por muy buen cantaor que fuera.

En cambio, los apodos de Macarrón, Serneta y Regalá, y el apellido Cantoral, por ejemplo, son de una clara procedencia gitana y, junto a otros nombres y apodos, siguen viviendo todavía, aún hoy, a comienzos del siglo XXI, en la memoria flamenca del pueblo de Jerez. Y la abundancia de cantaores gitanos, entre los más notables de la época, nos hace pensar lo que en Jerez siempre ha estado más claro que el agua: que el cante de Jerez principalmente lo crearon y lo practicaron, originariamente, artistas de la comunidad gitana, aquí asentada.

Sobre todo, si a éstos que cita "Demófilo", agregamos otros nombres y apodos de singular nombradía gitana, como son los Torre, los Pantoja, los Ramos, La Luz, La Cherna, La Serrana, Frijones, El Gloria, Las Pompis,



Mojama, Jambre, Cabeza, Sernita, La Piriñaca, El Diamante Negro, La Paquera, El Guapo, los Sorderas, los Agujetas, los Rubichi, los Moneos, los Chalaos, etc. etc.

En el cante de Jerez siempre han predominado los grandes cantaores gitanos; aunque podamos calificar de relevantes excepciones los nombres de otros grandes cantaores jerezanos, que no lo son; como Chacón, Salvaorillo, Juanelo, Carito, El Garrido, La Requejo, el poeta del cante Cepero y algunos más, nacidos en el XIX o a comienzos del XX, aunque no muchos.

Modernamente, pertenecientes todos al pasado siglo, nosotros recordamos los nombres de cantaores ya desaparecidos, entre los que escuchamos al Batato, El Troncho – que era un fiel copista de Chacón –, Juan Acosta, Eduardo el Carbonero, Ramoni El Carbonerillo, Rafael de Jerez, Manolita de Jerez – fallecida recientemente, a muy avanzada edad –, Manolo Sevilla, Aliaño, Eduardo Soto “Sotito”, o a Canalejas de Jerez, que vive todavía, ya muy mayor, y apartado de la vida artística. Ninguno de ellos de sangre gitana.

Y esto es muy significativo, por cuanto los cantaores gitanos han sido los que más renombre le han dado a Jerez, en el terreno del flamenco, como es más que público y notorio. Muy especialmente, porque la mayoría de los cantaores gitanos jerezanos fueron creadores de escuela; mientras que entre los que no son de dicha raza, únicamente don Antonio Chacón y en parte también José Cepero, pudieron alcanzar a crear escuela; porque fueron cantaores realmente fuera de serie y, como hubiera dicho “Demófilo”, de haberlos conocido y escuchado, de los llamados “generalísimos” y, además, como diría un castizo, con mando en plaza. Sobre todo, Chacón, un cantaor andaluz, jerezano, no gitano, que revolucionó el cante de su época; pero que cuando no podía con la competencia, llamaba a su paisano y amigo, el gitano Manuel Torre, del que era un ferviente admirador, o a Frijones, para que le resolvieran la papeleta, como demuestran más de una anécdota en tal sentido. Lo que, por otra parte, a la vista de los demás, aumentaba su indiscutible grandeza, al reconocer con ello, con la humildad de los elegidos, sus propias limitaciones artísticas.

Concretamente, hay constancia de que Chacón le tiró su capa, su bastón y el sombrero, una vez, públicamente, a Manuel Torre, después de oírle cantar en un café-cantante de Sevilla; y decían que si no lo sujeta su compadre y escudero, Salvaorillo, se hubiera tirado él también, desde el palco que ocupaba – y eso que Chacón fue quien le puso el apodo de “Majareta” – y a Frijones, dicen que le gustaba escucharlo cantar con frecuencia, cada vez que bajaba de Madrid a Jerez o a Sevilla; sobre todo su célebre soleá, que le entusiasma sobremanera.

Porque don Antonio Chacón, además de ser un grandísimo cantaor, al que llamaron “el pontífice del cante flamenco” – el decía que era porque le veían con cara de obispo – fue sobre todo un inteligente aficionado y un extraordinario degustador del buen cante. La prueba está en lo que se cuenta de que muchas noches, después de haber ganado un curioso dinero, en alguna reunión de cabaes, don Antonio llamaba a sus compañeros menos favoreci-



dos por la suerte, pero todos ellos excelentes cantaores, y se gastaba con ellos, escuchándoles cantar, buena parte de sus propias ganancias. Lo que demuestra que era todo un señor; además de ser el mejor cantaor no gitano de su tiempo.

Lástima que, en 1881, fecha de publicación de la lista de "Demófilo", Chacón era apenas un niño de unos doce años y aún tardaría dos años más, en darse a conocer. Partiendo su carrera de éxitos, desde el mismo momento en que, siendo muy joven, todavía, lo escuchara cantar en Jerez, el legendario cantaor gaditano Enrique el Mellizo.

Del cante de Chacón dijo el escritor Manuel Siurot que era como "néctar generoso, catedral gótica; meca de todos los que han cerrado los ojos, delante de una guitarra; ideal de todos los idealistas y cumbre de un arte inmortal". Y a la historia del cante Chacón aportaría su prodigiosa malagueña, elogiada por el mismo Juan Breva, en el histórico Café de Chinitas malagueño: "Cantas tú, mejor que yo - dicen que le dijo un día - esa malagueña nueva". Su media granaína, su taranta, su cartagenera, también fueron personalísimas creaciones suyas. Dominaba todos los estilos, sobre todo los de Levante; y su cante era dulce, suave, humanizado, sin desgarros; pero hablado, musicalmente muy bien dicho. Dicen que Silverio - el ídolo de Chacón, de toda su vida - lloraba escuchándole y que solía gritar, cuando el jerezano terminaba de cantar: "¡Qué bárbaro, qué bárbaro! «Todavía funciona la escuela que dejó abierta y que muchos tuvieron el buen gusto de seguir, más o menos fielmente.

Si únicamente aportara Jerez a la historia del cante, un cantaor de esta categoría, similar a la de Silverio Franconetti, ya sería suficiente. Pero es que, dejando aparte cualquier clase de chauvinismo, la verdad es que todavía se recuerdan los majestuosos fandangos de Cepero y los de El Gloria; las seguriyas del señor Manuel Molina; las soleares de Mercé la Serneta y las de Frijones; la soleá de Charamusco, que Antonio Mairena reconstruyó, desempolvándola del olvido; las seguriyas de Paco la Luz y de su hija La Serrana; la soleá y la seguriya del Loco Mateo; las cabales de Carito; las seguriyas de Juanito Mojama... ¡Y qué decir de Manuel Torre!, cuya aportación a la historia del flamenco permanece viva todavía; sobre todo, a través de sus más decididos seguidores: Antonio Núñez "El Chocolate" - el gran maestro, digno sucesor de Mairena y máximo aspirante a la llave de oro del cante - y Manuel Agujeta - fiel conocedor del cante torrero - ; los dos más claros continuadores de la escuela cantaora del gitano de Jerez.

Manuel Torre fue también un cantaor muy completo, "generalísimo". Porque cantaba desde el tango y la farfuga, de sus comienzos, a la dramática seguriya que le consagrara, total y definitivamente, hasta llevarle a la inmortalidad de los grandes genios del Arte Flamenco. Sus seguriyas, sus fandangos, sus bulerías por soleá, sus soleares, y sobre todo su malagueña y su taranto, se siguen cantando por los buenos cantaores, desde hace más de setenta años para acá. Y hay, sobre todo, una seguriya de cambio, macho o remate, que Manuel Torre aportó - aunque originariamente no era suya, sino creación de Curro Durse, que él supo engrandecer - y dejó para la historia del mejor cante jondo, como una cumbre inconquistable, un hito glorioso,



una meta a la que muchos han querido llegar y nadie alcanzó aún.

Esa seguiriya de cambio, que Manuel Torre solía llamar "la grande" porque era más larga y más dificultosa que todas las demás de su repertorio, no era otra que la famosa de "Santiago y Santa Ana" que, después de él, otros cantaron e, incluso, dejaron grabada en discos Manolo Caracol, Antonio Mairena, Terremoto, El Agujeta y José Mercé. Pero, sin llegar ninguno de ellos a la cota del faraón jerezano.

Personalmente creo que, con las malagueñas de don Antonio Chacón, este cambio de seguiriya que inmortalizó Manuel Torre, junto con sus demás cantes seguiriyeros, ha sido uno de los tesoros más importantes que Jerez ha legado a la historia y la música desgarrada del mejor cante de todos los tiempos.

Por todo ello, y por lo que antecede, no dudamos en calificar de excelente y extraordinaria, en número y calidad, la gran aportación de Jerez a la historia del cante jondo y flamenco de Andalucía, a través de los tres últimos siglos.



Manuel Torre, el cantaor que más a influido en las nuevas generaciones de cantaores jerezanos (Foto Archivo)



MORIR EN MADRID

LUIS LÓPEZ RUIZ

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

A lo largo del tiempo, han sido mucho los artistas flamencos que, procedentes de diversos lugares de España -mayoritariamente de Andalucía- fueron a vivir a Madrid; a vivir y a morir. De ahí que Madrid sea, aunque les pese a muchos, foco y núcleo principal del cante, del baile y del toque.

En los dos siglos largos de historia conocida del flamenco, Madrid ha acaparado, sin duda, la mayor actividad profesional de este arte. Ello no quiere decir, por supuesto, que en Madrid esté su origen; no. El flamenco ha nacido en Andalucía. Eso, seguro. ¿Dónde? ¡Valla Vd. a saber! Es indudable que el mayor porcentaje de artistas lo ha dado Jerez, lo que induce a muchos jerezanos a afirmar que allí está la cuna.

Cádiz también quiere adjudicarse el origen, sobre todo del baile, apelando a Telethusa o a las célebres *puellae gaditanae*, aquellas bailarinas que, desde Gades, se trasladaban a Roma para solaz y deleite de los emperadores y sus adláteres.

Sevilla tampoco se queda atrás y reclama igualmente la paternidad del cante enarbolando, sobre todo, la bandera de los ecos flamencos más antiguos que emanan, según se dice allí, de la gitanería trianera. En el fondo, ¡qué más da! Yo al menos no voy a gastar ni un minuto de mi tiempo -ni lo he gastado nunca- tratando de averiguar dónde surgió el flamenco. Entre otras cosas porque creo que fue un movimiento lento y paulatino que germinó simultáneamente en diversos lugares de Andalucía la Baja -eso sí- y que fue ocasionando la aparición de lo que hoy conocemos como flamenco.

Posteriormente, con el cante, el baile y el toque definidos ya con formas claras y establecidas, que los diferenciaban de lo folklórico, empieza el éxodo de artistas hacia Madrid. Y será allí -insisto: pese a que a muchos les pese- donde el flamenco se configure definitivamente.

Quizás el primero de estos grandes artistas conocidos procedentes de fuera que muere en Madrid es Chilares. De él se sabe poco. Al menos yo, sé poquísimo. Según el DEIF, nació en Almería, en 1868 y se llamaba Juan Abad Díaz. Lo descubrió el Rojo el Alpargatero. Después de cantar mucho por Almería y Cartagena, se fue a Madrid donde fue asesinado cuando tenía solamente 27 años. Si pensaba instalarse o no en la capital de España lo ignoro. Pero allí murió. Al parecer fue uno de los mejores intérpretes del cante minero y así lo reflejan algunas coplas:



Fueron los firmes puntales
del cante cartagenero
la Peñaranda. Chilares,
el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.

En la calle de Canales
cantaba Paco el Herrero,
en compañía de Chilares,
Pedro Morato, el pequeño,
el Rojo el Alpargatero
y Enrique el de los Vidales.

Chilares murió en Madrid en 1895 y es, según creo, la primera figura flamenca de la historia que se dejó la vida en la capital de España cuando allí pensaba ganársela cantando.

El movimiento migratorio de artistas flamencos que arriban a Madrid se consolida a lo largo del siglo XX y así habrá de seguir, sin duda, en el XXI. (Más allá no quiero llegar por muchas razones para mí muy poderosas.) El aliento y el impulso definitivo lo dio -como en tantas otras cosas- Chacón. Según Blas Vega, cantó en Madrid desde finales del siglo XIX y allí fijó su residencia en 1912. Murió en 1929.

Dicen que morir es triste. Así parece aunque no tenemos el testimonio fehaciente de nadie que haya muerto y pueda contárnoslo realmente. Cabe sospechar, sin embargo, que el último *quejío* debe ser angustioso y profundo. Las *fatiguitas de la muerte* han de producir, sin duda, los ayes más penosos. De ese *ayeo*, lastimero y *jondo*, está lleno Madrid. Lo exhalaban todos aquellos artistas que, en la hora final, sobre el escalofrío de la muerte, sintieron además la pesadumbre del desarraigo y la lejanía. Y Madrid rezume ese eco flamenco trágico y purísimo.

Junto a los hombres ya citados (Chilares, la muestra primitiva y Chacón, la más reconocida por todos), otros muchos artistas siguieron la misma senda: alcanzaban cierto renombre en su comarca de origen; se iban a Madrid a consolidar su éxito y allí se quedaban para siempre hasta su muerte. Aquí mencionaremos sólo a los más sobresalientes, de lo contrario la relación podría ser excesiva. Nos estamos refiriendo exclusivamente a los artistas que, procedentes de diversos lugares de España -e incluso algunos del extranjero- fueron a Madrid a vivir y allí murieron, sin contar a todos los que habían nacido en la propia capital. Si así se hiciera, habría que mencionar, por ejemplo, a los *cantaos* el Canario de Madrid (1897-1981), la Chata de Madrid (siglos XIX-XX), el Cojo de Madrid (1905-1964) o Manolo Heras (1919-1985); a los *Bailaores* Joaquín el Feo (siglos XIX-XX), El Fati (1921-1985) o Faíco (1932-1993) y a los guitarristas Salvador Ballesteros (1876-1956), Ramón Montoya (1879-1949) o Luis Yance (1892-1937), entre otros de menor fuste. Pero vamos a limitarnos a los inmigrados.

A comienzos del siglo XX muere en Madrid el gaditano Paquirri el Guanté,



aquel de quién se decía que era *feo de bonito*. Murió muy joven porque, al parecer, al igual que Chilares, fue asesinado. Cantaba y bailaba «como los ángeles», es decir, con el ángel de Cádiz (que es todo lo contrario de ser un *malage*).

Por aquella época fallece también en Madrid Paca Aguilera, de Ronda, que cantaba por la Trini como la Trini misma. Por cierto que, como testimonio de la sensibilidad flamenca de la capital de España, bueno será recordar lo que escribió Fernando el de Triana sobre esta *cantaora*: «...llegó a Madrid en tan buena hora que dijeron los madrileños: *Ésta es para nosotros*. Y ya no la dejaron salir más de ese bendito pueblo acaparador de todo lo bueno.»

En la década de los años 20 fallece Chacón, como ya se ha dicho, pero es que parece además que los hados -o los malos *mengues*- se confabularan en ese período para robarle una gran figura al baile, otras al toque y otra al cante. En 1922, muere la *Mejorana*, venida desde Cádiz; en 1927, Juan Gandulla, *Habichuela*, gaditano y en 1928, Manuel Escacena, de Sevilla.

Por cierto que, haciendo un inciso, sobre este último apellido no todos se ponen de acuerdo: unos lo escriben con C, Escacena y otros, con S, Escasena. Tratando de averiguarlo a través de su, al parecer, descendiente la *bailaora* Carmen Rojas (Carmen Cárceles Escacena de verdadero nombre), escribí a Ceuta (donde ella había nacido) y del Archivo Central de esta ciudad me contestaron diciendo que ni lo uno ni lo otro: que era Escarcena. Como me daban la dirección de Carmen Rojas en Madrid, la llamé por teléfono y con una simpatía arrolladora me dijo que su apellido primitivo era Escarcena pero que cuando vinieron a vivir «a la península», arreglaron los papeles y le pusieron Escacena. Y con Escacena se quedó. Al preguntarle por su parentesco con el *cantaor*, me dijo que debió ser su tío-abuelo «o algo así» pero que ella no lo sabía seguro.

La década de los 30 es más respetuosa con los flamencos y en ella se nos va sólo una gran figura: el sevillano Francisco Mendoza Ríos, más conocido como *Faico*. De este gitano trianero ya sabemos que se dice que creó la farruca y recreó el garrotín. Murió en Madrid en 1938.

El número de desaparecidos se duplica en la década siguiente y son dos, por lo tanto, los fallecidos: el *cantaor* gaditano Francisco Lema Ullet, Fosforito -cuyo año exacto de muerte lo desconozco- y mi paisana Antonia Gallardo Rueda, *La Coquinera*, que muere en 1942. Fue Antonia, al decir de los que la conocieron, *bailaora* de tronío y mujer de excepcional belleza. Siendo del Puerto no me extraña y permítaseme la licencia.

En la década de los 50, la Parca se ensaña con Jerez y le arrebató a dos de sus flamencos más entrañables, ambos en 1957: el *cantaor* Juanito Mojama -injustamente olvidado tanto tiempo- y un *bailaor* de leyenda con nombre de aristócrata: Juan Sánchez Valencia y Rendón de Ávila, *El Estampío* para entendernos.

Quizás porque el éxodo se había incrementado enormemente en los años de la posguerra o por cualquier otra razón oculta, lo cierto es que, en los 60, el número de muertos es sobrecogedor. Podemos contar hasta ocho figuras desaparecidas en esta década. Vayamos por orden. En 1960 muere el *cantaor*



jerezano José Cepero, tío-abuelo del guitarrista de nuestros días, Paco de nombre. En 1962 fallece el gran *tocaor* Manuel Álvarez Sorive, para el mundo artístico, Manolo de Badajoz; en 1963, aquel artista tan original que fue el Niño de las Marianas, de Sevilla, y en 1964, un enorme guitarrista, jerezano en este caso: Pedro del Valle Pichardo, *Perico el del Lunar*, padre del actual *tocaor* del mismo nombre. Algún día se dirá bien claro y bien alto cuánto le debe el flamenco a este hombre. Sin él y sin su aportación, tanto con la «Antología del Cante Flamenco», de Hispavox, como con su tarea llevada a cabo en Zambra, el flamenco no sería lo que hoy es.

La triste serie sigue en 1967 con la muerte de una *bailaora* singular, sevillana ella: Francisca González, *La Quica*, eclipsada en los últimos años por esas cosas inexplicables que ocurren en el mundo del flamenco.

En 1968 muere Antonio Grau Dauset, el gran *cantaor* malagueño, hijo del Rojo el Alpargatero y oscurecido a la sombra de su padre. Ese mismo año deja este mundo un fandanguero de postín: Francisco José Rosado, para el mundo del arte, El Niño León, que nos trajo su cante sonoro desde Bollullos del Condado.

El último desaparecido de la década es un *cantaor* verdaderamente emblemático, ejemplo y norma para tantas cosas: Bernardo Álvarez Pérez, es decir Bernardo el de los Lobitos. Había nacido en Alcalá de Guadaira, donde mismo lo hicieron, entre otros, nada menos que Joaquín el de la Paula, la Roezna y Manolito de María. Y fue en 1887; cuando también nacieron Aurelio y Matrona. No es mala carta de presentación.

Con su voz cantarina -que le ayudó tan poco- y su cuerpo escueto, Bernardo ha sido uno de los cantaores más vanguardistas y renovadores de la historia, siempre dentro de una impecable autenticidad.

En la década de los 70 la cifra de desaparecidos sigue aumentando y son nueve los artistas emigrados a Madrid que allí mueren. El primero en hacerlo es el gaditano Manolo Vargas que fallece en 1970. Zambra, quizás el mejor *tablaó* de todos los tiempos, debió estremecerse de escalofrío aquel día.

Un año más tarde muere Manuel Fernández Moreno, Sernita, tan inexplicablemente discutido por algunos quizás porque el eco de su voz no correspondiera a lo que los más obtuso consideran imprescindibles dentro de la gitanería jerezana. Y dos años después desaparecen dos grandes *cantaores*, ambos sevillanos: Pepe Aznalcóllar y Caracol. José Lozada Carballo había nacido en Aznalcóllar de donde le viene naturalmente su nombre artístico. Creó un fandango personal que ha dejado huella. Y de Manuel Ortega Juárez, ¡qué vamos a decir! En primer lugar, que pertenece a la familia de más raigambre flamenca de la historia; sin olvidar que forma parte al mismo tiempo de la estirpe taurina más enjundiosa, también, de todas las épocas. Con esto ya bastaría; pero es que, además, resultaría difícil encontrar otra voz con ecos tan profundos (de ella se ha dicho que es voz de algibe, de cántaro, de bodega, de catacumba, de sótano...) Su muerte, trágica como todas, fue además violenta ya que falleció en un accidente de carretera. Era el 24 de febrero de 1973.

En 1975 murió en Madrid un bailarín-*bailaor* venido de Guatemala:



Roberto Iglesias Sandoval, maestro de la coreografía y el zapateado. Es un ejemplo más de que no todos los flamencos tiene que ser andaluces.

Parece como si en esta década de los 70, que comentamos, fueran tristemente claves los años impares. Salvo Manolo Vargas y Pepe el Culata, todos los artistas flamencos mueren en años nones. Además de los ya mencionados, en 1977 desaparecen una *bailaora*, Laura de Santelmo, y un *cantaor*, Porrinas. La *bailaora* -bautizada así artísticamente por Sorolla- se llamaba en realidad Laura Navarro Álvarez y había nacido en Sevilla. Era, como otras muchas artistas del género, *bailaora* y bailarina.

A José Salazar Molina, Porrinas de Badajoz, le niegan muchos su categoría cantaora y no seré yo quien se afane mucho en defender lo contrario, pero merece aparecer en esta relación debido a su innegable personalidad, al impacto que produjo en su momento y a que, *por lo bajini* canturreaba muy bien. No hará falta decir que procedía de Badajoz.

En 1978 -uno de los únicos años pares nefastos de la década- fallece José Bermúdez Cala, para el arte, Pepe el *Culata*. Nacido en Sevilla, *Culata* conocía como nadie el cante trianero y aún espera, desde donde quiera que esté, que se reivindique su nombre en la forma debida, ya que es uno de esos grandes a los que, injustificadamente, se les sume en el olvido.

La serie de la década la cierra Pastora Imperio, Pastora Rojas Monje era sevillana y nació en 1889. Por extraño que parezca, no había habido ninguna gran *bailaora* de Sevilla hasta entonces: de Jerez fueron la Macarrona, la Malena, las hermanas Antúnez, Mariquita Malvido, la Sordita, la Jeroma y la Chorrúa; de Cádiz, Gabriela Ortega, Pepa Oro y la Mejorana; del Puerto, la Coquinera; de Granada, Concha la Carbonera; la Cuenca, de Málaga; la Tanguera, de Ciudad Real... Y de Sevilla, ¡ni una!

Pastora Imperio murió en Madrid en 1979.

En los 80 se produce un ligero descenso en relación con las décadas anteriores: los artistas desaparecidos son sólo siete aunque la década arranca con una crueldad furiosa. Cuatro artistas formidables se nos van en 1980: Alejandro Vega, Melchor de Marchena, Pepe de la Matrona y Antonio el Chaqueta.

El *Bailaor* había nacido en Huelva, bailó mucho con Pilar López y en su trayectoria artística, dejó siempre una estela de gracia, garbo y bien hacer.

El guitarrista se llamaba Melchor Jiménez Torres y era, evidentemente, de Marchena. Maestro de toda una generación, con su guitarra podemos encontrar, por ejemplo, los mejores cantes de Caracol y Mairena. ¡Así, como el que no dice nada!

Sevillano era también José Núñez Meléndez, que debe su nombre artístico a su madre, que ayudó a venir al mundo a innumerables cantidad de trianeros. Pepe de la Matrona es uno de los grandes patriarcas del cante. Como además vivió 93 años, tuvo tiempo para inculcar sus conocimientos a multitud de *cantaors*. Pregúntenle, por ejemplo, a Enrique Morente.

Antonio el Chaqueta fue un genio revolucionario. Gaditano de La Línea y perteneciente a una gran familia cantaora, introdujo en el cante -hace 25 años- modulaciones tan originales que todavía hoy suenan como modernísimas.



En 1982 muere el Flecha de Cádiz, de nombre Antonio Díaz Soto. Cádiz sabe y suena de manera inconfundible en los ecos de su cante.

No todos los flamencos tienen que ser andaluces, según ya hemos visto, y algunos nacen en sitios tan insospechados como Burriana (Castellón). Tal es el caso de Juan Varea Segura, uno de los *cantaos* más sinceros y vocacionales que he conocido. Murió en Madrid en 1985.

Un año después fallece una flamenca, andaluza hasta los tuétanos (igualmente podríamos decir una andaluza integralmente flamenca): Regla Márquez Ortega, Regla Ortega para el arte, *bailaora* de Chiclana, perteneciente a la misma ilustre familia taurina y flamenca de Caracol: la de los Ortega.

En la última década del siglo, es decir, en la de los años 90, son siete también los artistas de renombre que se nos fueron. El primero de ellos, Rafael Romero, que muere en 1990. Ya sabemos que los gitanos no proceden de Egipto pero Rafael tenía un entronque faraónico incuestionable. Este gitano de Andújar, más que de carne y hueso, parecía estar fundido en bronce y tenía un eco de voz inconfundible. (He hecho a veces la prueba con neófitos totales poniéndoles cantes repetidos de varios *cantaos*. Todos reconocían a Rafael Romero antes que a ningún otro.)

En el año 95 mueren dos artistas muy diferentes: Lola Flores y Rafael Farina. Dolores Flores Ruiz no era una auténtica *bailaora* de flamenco pero sí era muy flamenca bailando. Además su *jerezanía*, su temperamento y su personalidad le permiten figurar aquí en esta relación de flamencos que murieron en Madrid.

A Rafael Salazar Motos, nacido en Martín Amador (Salamanca), le niegan todo los puristas flamenquizantes. No me voy a enfrentar yo a sus detractores, desde luego, pero le incluyo aquí por la alta repercusión que tuvo en su momento, por su extraordinaria popularidad, por la influencia que ejerció en el ámbito de la canción aflamencada y porque cantaba muy bien los fandangos.

En el año 1996 murió en Madrid el artista flamenco más universal de todos los tiempos: Antonio Ruiz Soler, en los carteles Antonio, a secas. Como todos los genios, tuvo muchos enemigos y le han censurado muchas cosas. Antonio, sin embargo, acabó con todo y con todos. Algo similar a lo que, a su modo, también hizo Carmen Amaya. Su menuda figura llenaba el escenario hasta rebosarlo. Lo bailó todo, y todo lo perfeccionó, lo evolucionó y lo transformó. Fue un auténtico fuera de serie.

Había nacido en Sevilla y murió en Madrid, como tantos otros. Paradojas de la vida: una hemiplejía le había dejado paralítico en sus últimos años.

En 1998 muere el guitarrista Félix de Utrera. Simpático y dicharachero, trabajador infatigable, dejó una amplísima discografía. Era -como me dijo un día con mucha gracia- único en su género ya que ningún otro *tocaor* de flamenco había nacido en Canarias.

Uno tiene sus gustos particulares, por supuesto, como todo el mundo. Tenemos derecho a ello. Personalmente, un *cantaor* que me gustó siempre muchísimo fue Bernardo Silva Carrasco, el *Moro* para unos y el *Indio Gitano* para otros. Había nacido en Miajadas, un pueblo de Cáceres, y, durante



muchos años, llenó las noches de Madrid con el eco inconfundible de su voz. Murió en Madrid en 1999, justamente el 4 de noviembre.

Muy pocos días después y cerrando la serie de los que se fueron en la década de los 90, falleció en Madrid Rosa Durán. Jerezana de nacimiento, Rosita fue un ejemplo de bailar bien, extraordinariamente bien, y de saber hacerlo además con garra y casta pero sin extralimitarse. Figura señera del baile en la segunda mitad del siglo XX, fue cabecera de cartel de Zambra veintidós años.

A partir de entonces y hasta ahora -al menos que yo sepa- sólo se ha producido un fallecimiento en el mundo de la flamenquería que emigró a Madrid: Florencia Pérez Padilla, Rosario para los carteles. Con Antonio y sin Antonio, ella lo bailó todo. A esta última faraona clásica del viejo baile se le ha llamado de todo también, desde inefable hasta cortijera. Y al hablar de ella se han evocado los desplantes de la Malena, la parsimonia de la Macarrona, y la pinturería de la Mejorana. ¡Casi na!

Había nacido en Sevilla y murió en Madrid en el año 2000.

Hasta aquí la relación de todos los flamencos que fueron a Madrid con ánimo de triunfar, que lo consiguieron plenamente, que se quedaron para siempre y que allí murieron haciendo bueno el dicho: *de Madrid al cielo*.

Y conste que hemos querido mencionar solamente a aquellos artistas de renombre que están al alcance de cualquiera que tenga un mínimo conocimiento del flamenco. Porque hay, además, una lista prácticamente interminable de nombres que son menos conocidos. No me atrevería a llamarlos de segunda fila; se trata, en síntesis, de artistas que, reuniendo grandes cualidades, no llegaron a triunfar del todo por circunstancias diversas. Que no siempre basta con valer: hay que tener, además, suerte, apoyos, oportunidades... Aquí, en esta relación de los que valiendo no llegaron a alcanzar el éxito con el que soñaron -y que, en muchos casos, merecían sin duda- aparecen, por orden cronológico, *cantaos*, *bailaores* y *tocaores*. De todos ellos se da primero el lugar y fecha de nacimiento y luego el año de su muerte contando con que siempre acaeció en Madrid.

Cantaos.

La Ciega de Jerez (Jerez de la Frontera), siglo XIX - siglo XX.

Rita Ortega (cádiz), siglo XIX - siglo XX.

Paco el Sevillano (o Paco Botas y Paco el Gandul), (Cantillana), siglo XIX - siglo XX.

El Tordo (Jerez de la Frontera), siglo XIX - 1964.

Salvaorillo hijo (La Habana), 1872 - 1955.

Manuel Pavón (Dos Hermanas), 1883 - 1967.

María Pantoja, *bailaora* también (Jerez de la Frontera), 1899 - 1959.

Andrés Heredia, «El Bizco», también *tocaor* (Linares), 1900 - 1966.

Antonio de Valdepeñas (La Solana), 1903 - 1963.

Felipe de Triana, también *bailaor* (Sevilla), 1906 - 1969.

Calderas de Salamanca (Salamanca), 1919 - 1986.

Miguel el Pantalón (La Línea), 192? - 198?

Salvador el Chaqueta (La Línea), 1928 - 1962.



Álvaro de la Isla (San Fernando), 1929 - 1969.
El Chaleco (La Línea), 1934 - 1970.
Ramón de Cádiz, también *bailaor* (Cádiz), 1934 - 1987.
El Piki (Granada), 1945 - 1980. Fue asesinado.

Bailaores.

La Gabrielita (Sevilla), siglo XIX - 194?
Josefa la Coquera (Puerto de Santa María), 1871 - 1935.
Frasquillo (Sevilla), 1898 - 1940.
El Compadre (Cádiz), 1902 - 1968.
Bienvenido Maya (Granada), 1942 - 1986.

Tocaores.

Ángel Baeza (Jaén), siglo XIX - siglo XX.
Rafael Marín (Sevilla), 1862 - siglo XX.
Román el Granaíno (Granada), 1904 - 1983.
Vargas Araceli (Burgos), 1907 - 1971.

Entre unos y otros hemos mencionado más de 80 nombres de artistas flamencos fallecidos en Madrid. Todos desarrollaron lo mejor de su actividad en la capital de España. No sería lógico, ni razonable, ni justo querer negarle a Madrid su supremacía flamenca visto lo visto. En ningún otro lugar de España -ni del mundo, por supuesto- han resonado con tal intensidad los ecos de los artistas profesionales del flamenco. Todos fueron con la misma ambición: la de triunfar. A unos les sonrió más la fortuna que a otros pero, al final, a todos les igualó el mismo destino: morir en Madrid.



La bailaora jerezana Rosa Durán, muchos años primera figura del Tablao «Zambra», fallecida en Madrid, cuyas cenizas fueron esparcidas en su tierra natal.
(foto Archivo Catedral).



HOJAS SUELTAS DEL FLAMENCO SALVADAS DEL OLVIDO

DOS ESTUDIOS SOBRE ARTE FLAMENCO

RICARDO MOLINA

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

I. EL «CALCARE TERRAM» FLAMENCO

Bajo la denominación de «calcare terram» comprendemos un aspecto del baile flamenco; no nos referimos ahora sino a sus probables fundamentos biológicos.

«Danzar es luchar contra todo lo que retiene, sumerge, pesa y entorpece; es descubrir con el propio cuerpo la esencia, el alma de la vida; es entrar en comunicación física con la libertad; es, por consiguiente, practicar el arte sagrado», escribe Jean Louis Barrault al frente del excelente libro de Agnès de Mille *L'Ame de la Danse* (Ed. du Livre d'Or Flammarion, París, 1964). Pero nuestro punto de vista difiere mucho de esta interpretación estética.

El baile flamenco es un baile que encadena más que liberta y está en remota relación con danzas de tipo religioso, fertilizantes, de muerte y resurrección, y también recreativas, de origen posiblemente totémico.

Una de las categorías fundamentales del baile flamenco es el «zapateado». Llamamos así al arte de marcar el ritmo con los pies y no aludimos a la modalidad flamenca conocida tradicionalmente con el mismo nombre. Ahora bien, en la tradición flamenca siempre se diferenció el baile masculino del femenino. El masculino es el «calcare terram» por antonomasia. El femenino es esencialmente baile de torso, de brazos, de cabeza, de manos:

«Bailan desnudo tus antiguos hombros,
bailan desnudos tus combados brazos,
bailan desnudas tus caderas largas,
tu grácil vientre y tus preciosas piernas...»

(R. Alberti: «A Telethusa, bailarina de Gades», en *Ora Marítima*.)

El «calcare terram» o zapateado es, pues, eminentemente viril.

Entre las múltiples interpretaciones que se han ocupado del pie y de su zapateo en la danza, la más sugestiva y rica en consecuencias es la de Jung («Símbolos de transformación»). Partiendo de la premisa sicoanalítica que identifica el seno materno con el estado de inconsciencia, Jung cree que el zapateado tiene una significación regresiva en cuanto se relaciona con el pataleo infantil y representa por ello un ensayo de retorno al mundo intrau-



terino, esto es, una vuelta a lo inconsciente. Cuando el bailaror consigue identificarse sinceramente con el ritmo de pies, ingresa, como el derviche chamán, en los dominios de la inconsciencia. Sus afinidades con el poseso son extraordinarias. El alma antropoide transfórmalo en llama, en fuerza elemental ajena al control, desatada y frenética, tal viento huracanado.

La interpretación jungiana no agota el tema. Puede ser complementada con otros simbolismos deducidos de la historia y de la literatura. Creo que el más válido es el que descubre en el pie una subyugadora potencia fecundante. La pareja flamenca bailaror-cantaor responde en líneas generales a la estructura de la «molphé» helénica (canto y danza). Un historiador de la religión griega, Guthrie, comentando el arqueológico «Himno de Palaikastro», observa a propósito del baile helénico que en la «molphé» interpretadora de la fertilidad, el «calcare terram», tiene el doble valor de «acto poseedor» y «fecundador» a la vez, del macho, en este caso, del dios. (W. K. Guthrie: «The Greeks and their Gods».)

Esta interpretación cuenta con un casi universal consenso. La atribución a los pies de poderes mágicos es antiquísima. El «Princeps huius mundi» representado por Pan (figura tradicional del diablo en la sociedad cristiana occidental) asume en sus pies caprinos la «vis faecunditativa», según aparece en elocuente grabado reproducido en *Oedipus Aegyptiacus*, del jesuita A. Kircher (Roma, 1653). Frazer, W. Budge, Mircea Eliade, Jung, han estudiado los pies fecundantes de la danza. Jung ha descrito e interpretado el pateo fecundador que hace manar en elemento nutricio por excelencia -el agua- en el *Hiawatha* (colección poética de mitos indios) y ha establecido interesante paralelo con las danzas coptas invocadoras de fertilidad (W. Budge: «Coptic Apocrypha in the Dialect of Upperegypt»).

En los estratos populares inferiores, «pisar» sigue teniendo una significación procreadora, como si arrastrase algo de ancestral simbolismo de los pies. La demostración material de esta significación en el acto procreador de «pisar» en las aves (gallo, palomo, etc.) no viene sino a fortalecer aquellos ancestrales ecos.

El pie ha inspirado a los poetas. Nadie ha hecho, ni intentado siquiera, el inventario de símbolos que yace disperso en la poesía universal. A título ejemplar y apelando a algún caso más a mano, en Vicente Aleixandre el pie es corporal «raíz» del hombre:

«Allí todavía el pie desnudo, impreso como un beso a la tierra.
Allí la forma esbelta que se levantó con raíz instantánea
y un momento se abrió en un cuerpo y dio su olor y se desvaneció.
Brilló con flor arriba, con locura suave...
Allí cabeceó, criatura justa que hubo nacido,
crecido, brillado, desaparecido
en el momento irrepitible de la pisada.»

(V. Aleixandre: «Pisada humana», de *En un vasto dominio*.)



Y también Neruda cantó la trascendente función del pie, que asume carácter de «frontera» porque:

«La vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza;
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón
con densa y fría constancia allí se originan».

(P. Neruda: «Ritual de mis piernas, en *Residencia en la tierra*.)

Unense también a la danza -y no ya al pie viril ni zapateado, sino a la femenina principalmente- símbolos tan multivalente y venerables como la serpiente y el fuego (la llama). La primera, con su ambivalencia de «agathodaimon» y «kakodaimon», fue con frecuencia símbolo sexual, aunque su potencialidad es casi siempre de signo nefasto, perverso, amenazador. La danza ejerce una influencia fascinante como la serpiente; de ahí la corriente de «simpatía física» entre bailar y espectador. Baudelaire intuyó este misterio en su poema «Le serpent qui danse»:

«Que j'aime voir, chère indolente,
de ton corps si beau,
comme une étoile vacillante,
miroiter la peau.

Sur tan chevelure profonde
aux âcres parfums,
mer odorante et vagebonde
aux flots bleus et bruns.

Comme un navire qui s'éveille
au vent du matin,
mon âme rêveuse appareille
pour un ciel lointain.

Tes yeux, où rien ne se révèle
de doux ni d'amer,
sont deux bijoux froids où se mêle
l'or avec le fer.

A te voir marcher en cadence,
belle d'abandon
on dirait un serpent qui danse
au bout d'un bâton.

Sous le fardeau de ta paresse



ta tête d'enfant
se balance avec la mollesse
d'un jeune éléphant.

Et ton corps se penche et s'allonge
comme un fin vaisseau
qui roule bord sur bord, et plonge
ses vergues dans l'eau.

Comme un flot grossi par la fonte
des glaciers grondants,
quand l'eau de ta bouche remonte
au bord de tes dents.

Je crois boire un vin de Bohême,
amer et vainqueur,
un ciel liquide qui parsème
d'étoiles mon coeur!»

(«Las flores del mal».)

El simbolismo de la llama alude en el baile femenino al dominio de la «vertical ascensional», propio de danzas en las que manda el «ritmo temporal» o interno. El fuego es un símbolo sexual (Gastón Bachelard: *Psychanalyse du Feu*). El simbolismo de la unión sexual se mantiene en las «fiestas del fuego», en las que las cenizas son ritualmente destinadas para fecundar los campos y el ganado. La naturaleza mágica del fuego se manifiesta todavía en España y multitud de países europeos en la noche mágica por excedencia del año, la de San Juan, que es por ese motivo la «noche de las hogueras». Rilke, viajero por Andalucía, identificó la «bailarina española» de su poema con los hechiceros movimientos en la temblorosa llama. Con plena conciencia del fundamento en el «ánima» inconsciente (Jung: *Psicología y religión*) de la simbología mágica y erótica de la llama compuso Falla su «Danza ritual del fuego», de *El amor brujo*, contagiada, ¿cómo no?, del espíritu y las formas del baile flamenco femenino.

El fuego al que los estoicos y algunos presocráticos consideraron una sublimación del aire, identificándolo con el éter originario y con el «pneuma» divino inmanente a todas las cosas, puede ser interpretado como un dardo que sube (G. Bachelard: *El aire y los sueños*) o un «impulso de altura», y expresa el «psiquismo ascendente» del baile flamenco femenino.

II. EL COMPLEJO EXPRESIONAL FLAMENCO

El arte flamenco, en su clásica trinidad de cante, baile y guitarra, engloba un riquísimo repertorio expresional. Los fenómenos de expresión se caracterizan por su extraordinaria complejidad. Surgen del mundo endotímico, son comunes en su aspecto primario a los reinos vegetal y animal (1), asumen influjos del medio físico, son convencionalizados por la sociedad, experimen-



tan la acción de la moda, son remodelados y seleccionados por la cultura.

Ahora bien, su punto de partida es la biología humana; por eso florecen desde la capa o fondo endotímico y los estudiamos aquí en relación con las determinantes biológicas.

Los fenómenos de expresión están en primordial relación con la «ergapólysis» («ergon», trabajo, y «apolysis», liberación), operación por la cual la materia viva obtiene la energía a su actividad de la energía química de las sustancias orgánicas, liberando la contenida en las moléculas y partículas que las componen en el curso de procesos en que el oxígeno juega un papel importante. El valor de la ergapólysis lo determina el rendimiento de los procesos de transformación, variable de un sujeto a otro por complejas razones bioquímicas.

Las diferencias de valor de la «ergapólysis» se traducen por diferencias en la cantidad de energía disponible en una unidad de tiempo dada. (F. Baud: *Fisionomie et Caractère*.)

Las exteriorizaciones, entre las que se encuentran las formas expresionales, traducen la importancia del potencial energético de que se dispone, según el valor de su «ergapólysis». La pareja excitabilidad-ergapólysis, a la que en el plano psicológico corresponden emotividad-actividad, determina la potencia de exteriorización del hombre.

En el arte flamenco hay una gran riqueza expresional, pero los fenómenos de expresión flamencos no son meras determinaciones de la excitabilidad-ergapólysis, que sólo representan el condicionamiento primordial biológico.

La excitabilidad gitana y andaluza depende en gran parte del medio físico-ambiental y social. Todo el mundo mediterráneo constituye un área definida por su elevado índice de excitabilidad, lo que significa, según Nadel, «una más constante efectividad de los estímulos afectivos». Por otra parte, la expresión «convencionalizada» cruza fatalmente a la espontánea, que mantiene su valor básico, porque las expresiones convencionalizadas seleccionan y potencian conscientemente a las primeras. En la «convencionalización» de la expresión gitano-andaluza se entrecruzan, además, residuos expresionales característicos de la cultura hindú, supervivientes en los gitanos, pues el contexto expresional varía de acuerdo con el ambiente socio-cultural, en el que la historia pesa con prolongada insistencia. Los fenómenos de «simulación» son también muy de tener en cuenta.

Sobre la trascendencia en el arte de los elementos expresionales apenas hay necesidad de insistir. «La expresión del rostro humano y el juego de sus facciones tienen un misterioso poder. Desempeñan un papel decisivo en el contacto entre hombre y hombre, y nos ponen siempre ante el enigma, ¿cuál es la relación entre el aspecto del hombre y su personalidad?» (Ernst Kris: *Psicoanálisis de lo cómico*).

El debate sobre el escenario y los espectadores del arte flamenco y las alusiones al «duende», que son dos «constantes» de la flamencología y de la afición, demuestran solidariamente el valor decisivo de los fenómenos expresionales. No son el teatro, ni la monumental escena al aire libre de los Festivales Artísticos, ni siquiera el reducido tablado de la Sala de Fiestas, los



escenarios propios del arte flamenco. Se ha dicho mil veces. Es la pequeña reunión en el cuarto de una taberna o la intimidad de una habitación doméstica (2). Y el público, mientras menos, mejor. ¿Cuál es la razón de estas exigencias, de estas limitaciones? En términos flamencos se podría contestar globalmente que el «duende» sólo allí aparece. Pero el «duende» descrito y cantado con tanta sutileza como delicia por García Lorca en su famosa conferencia, tiene mucho que ver con el complejo expresional del arte flamenco y con el fenómeno de simpatía que él establece entre el artista y su público. Su vinculación a los elementos expresionales es tal, que artistas mediocrementes dotados de facultades vocales pueden alcanzar cimas flamencas gracias a esos elementos. Cuando se dice que un cantaor tiene «duende», se dice principalmente que su poder expresional es irresistible. El canto es el modo de canción que menos depende de las facultades físicas vocales. En cuanto al baile, una figura escultural ya predispone a favor suyo, pero la verdad es que no es necesaria ni lo fue nunca. Si repasamos una colección de fotos de bailaoras de antaño, o si analizamos individualmente las figuras que componían los «cuadros» de los cafés de canto, observaremos que la obesidad es reina y señora. La gentileza de Pastora Imperio fue algo excepcional. El canto y el baile no se identificaron nunca con aspiraciones estetizantes. Su ideal no es lo bello, ni lo bonito. Acaso el único polo estético que les atrajo fue «la gracia». Todavía lo confirman hoy maestros tan considerados entre los buenos aficionados, como Parrilla de Jerez y Juana de los Reyes «la del Pipa», en cuyos bailes por bulerías puede admirarse todo, menos la escultura.

El riquísimo mundo expresional flamenco despliega toda su potencia y ejerce todo su imperio directamente, en la pequeña reunión y el breve escenario, sin micrófono, sin coacciones, sin reflectores, sin normas ordenadoras de espectáculo teatral. Entonces, el artista «se expresa» con máxima libertad, y su influjo opera sobre los participantes en la fiesta, arrebatándolos. Por eso les llamamos participantes y no meros espectadores.

Las expresiones más ligadas al estrato biológico son las llamadas por E. Kris «fisionómicas», porque se vinculan a los elementos físicos que componen el rostro. El «duende» tiene mucho que ver con ellas, y el «duende» es una fuerza cien por cien gitana, pues la «fisonomía gitana» es algo especial y extraordinario. Cuantos escribieron sobre el tema repararon en el conjunto o en los elementos del rostro calé. Aparte del color bronceado y del cabello intensamente negro, casi todos manifestaron su extrañeza ante la peculiaridad de los «ojos» y «miradas» gitanos (3).

Borrow afirmaba que los gitanos se distinguen del resto de los hombres por los ojos, que son delatores, y añade como características su «expresión parada» y «un tenue barniz que se desliza sobre ellos cuando están en reposo y que parece emitir destellos fosfóricos» (4).

Las coplas gitanas expresan el sortilegio de esos ojos inquietantes:

Unos acaís callardias
me han vencido



como aromali no me vencen otras
de caique mecido.

(C. BORROW: «Los Zíncali».)

Martín Block señala la mirada como el rasgo más característico de la fisonomía calé: «El lenguaje es impotente para expresarla». Sus observaciones difieren de las de Borrow en cuanto al dinamismo: «Hay -dice- en el ojo gitano algo inquieto y móvil.» Además -y esto es interesante-, la mirada es «el arma más preciosa y protectora de que disponen para la lucha por la vida» (M. Block: *Moeurs et coutumes des Tsiganes*).

Sales de Mayo repite los caracteres subrayados por Borrow, incluso la singular fijeza y el fulgor o la luz fosfórica; coincide con M. Block en notar la importancia de la mirada, pero subrayando su naturaleza «fascinadora» causa de las grandes pasiones que despertaron las mujeres de esta raza. De los ojos y sus miradas derivan artes mágicas típicamente calés, la principal, el arte de «aquirindar» («aojar») o «mal de ojo». Al aficionado a algo lo llama el gitano «aojao», esto es, «aquirindoy» (5).

Nuestras observaciones respecto a la quietud o movilidad de los ojos gitanos coinciden, en general, con las de Borrow y Sales de Mayo; también nos llamó la atención el brillo húmedo del globo ocular y el fulgor fosforescente de la mirada. Estos rasgos nos han parecido más intensos en los «canasteros».

Tanto en el baile como en el cante ofician los ojos singular papel. En el cante se conjugan violentos extremos de ojos semicerrados y ojos abiertos que chispean. En el baile, muéstrase toda la gama, pero no debe olvidarse que los polos expresivos suelen ser: el patético, el risueño, el acariciador y el hierático.

La variedad fisiognómica del arte flamenco determina uno de sus rasgos fundamentales. En bloque puede afirmarse que es un arte gesticulante por excelencia. El rostro y las manos son los rectores (6).

Los mismos flamencos tienen conciencia de ello. Incluso repararon en ciertas peculiaridades que diferencian gitanos y no gitanos. La más elocuente acaso sea el movimiento horizontal de la mandíbula inferior durante el cante, muy frecuentes en el artista no gitano. A ese movimiento le llaman los gitanos expresivamente *enjuagarse la boca*.

La rica gesticulación del flamenco se inserta en el contexto expresional latino, cuya intensidad y desbordamiento hace réplica a la tradicional locuacidad mediterránea, o mejor, no es más que una de sus formas. El fenómeno no es privativo de los pueblos latinos. Participan en él norteafricanos y asiáticos ribereños de dicho mar; argelinos, marroquíes, libios, egipcios, judíos, sirios, turcos. Seguramente el determinante físico-ambiental influye notablemente (7).

Ni la fisiología ni el medio físicoambiental bastan para explicar el complicado mundo de la expresión de las emociones. Creemos con Klineberg que son factores sociales y culturales los que principalmente configuran ese mundo. Existe abundantísima materia documental que se remonta al siglo



VIII antes de Cristo, mucha de ella analizada por Otto Rank, como el balilónico *Libro de los temblores*, verdadero tratado de psicología de la expresión. Klineberg menciona el libro chino *De los Ritos*. Todos ellos, de acuerdo con los experimentos actuales, demuestran el valor semántico de la expresión emocional, esto es, su carácter social de lenguaje (8).

Nos hemos referido con preferencia a la expresión facial y manual o fisiognómica, que en su aspecto «espontáneo» califican Baud y otros de «mímica expresiva», por oposición a la «impresiva» o «consciente», en la que se manifiesta una acentuación voluntaria de la mímica expresiva o natural (F. Baud: *Op. cit.*)

En el arte flamenco no sólo las expresiones fisiognómica (dependientes directamente del marco físico facial), sino las patognómicas, que componen la «conducta expresiva» propiamente dicha (del griego *pathos*, sentimiento; E. Kris: *Op. Cit.*), experimentan la acción de la conciencia, esto es, son refundidas conscientemente en la «mímica impresiva».

En realidad, aunque los fenómenos expresionales se basen en un estrato biológico, ellos no son «síntomas», sino «semántica» (9). Si el contenido del cante, el baile o el toque fuera la vida del sentimiento, entonces los símbolos no serían «sonidos», ni «coplas», ni «ritmos», ni «figuras». Estos son «formas simbólicas» que hablan a nuestro entendimiento a la vez que al sentimiento, como el lenguaje oral o escrito: son símbolos de la vida entera. Lo que ocurre es que en el arte flamenco el ímpetu emocional es enorme y cruza con su hábito primitivo las formas convencionalizadas, culturales, de expresión, sedimentadas en el curso de milenios. Así existe un «frenesí» flamenco comunicable al espectador que surge en raros momentos paroxismales. En ellos la personalidad del artista caldea emotivamente las «formas canónicas», transformándolas en símbolos ígneos y destruyendo la «distancia psíquica» entre cante y auditor (10). Entonces suelen ocurrir aquellos extremos del «tárab» descritos por Emilio García Gómez y A. González Climent (11), y comentados hace años por F. Quiñones en estas mismas páginas (*La voz en el tiempo*). Entonces, el rasgarse la camisa, el romper sillas, incluso morder la mejilla del cantaor en violento acceso, según testimonio de un testigo presencial de memorable fiesta (el mordido fue Manuel Torre, en pleno cante de siguiriyas; el testigo, Aurelio Sellé, de Cádiz).

Pero pecaríase de ingenuidad atribuyendo tales excesos sólo a la mágica fuerza emocional del cantaor. Los factores sociales pesan tanto o más encadenados en el todo complejo de la «situación». Realmente, en esa situación juega el vino un papel de excitante, no por silencioso menos decisivo. Súmense los efectos de una vigilia prolongada hasta el amanecer y, o bien la saturación de cante y baile, o la influencia de una expectación mantenida, como solía ocurrir casi invariablemente en las «fiestas» donde Manuel Torre pontificaba.

Excitabilidad, sugestión mutua, estado de tensión, sueño, y la acción conjunta de todas estas fuerza gravitando sobre el cantaor, su centro de convergencia, componen imperfectamente y, *grosso modo*, el complicado cuadro que el frenesí flamenco hiere con su rayo emotivo. La fiesta presenta



entonces caracteres acentuadamente ciclotímicos (12). El cantaor sube al cenit expresivo emocional, y los participantes experimentan el impacto de una «realidad inarticulada» (13). En relación íntima con la locuacidad mediterránea (de la que el exceso gesticulador es una forma), suele presentarse la tendencia hiperbólica, muy acusada en el andaluz y bien manifiesta en las llamadas sus «exageraciones». En el arte flamenco ese hiperbolismo es patente y adopta la forma llamada por V. Gennep «megalosía dramatizante», o simplemente «dramatosía». Esta tendencia adquiere en el flamenco tono sentimental. Se exageran el dolor y la alegría, el amor y el odio, la fealdad y la belleza, la indiferencia y los celos.

La dramatosía parece ser una forma del «ansia de notoriedad», que Ph. Lersch interpreta como una «desviación hacia el prestigio ficticio». Para Jaspers la «inflación del yo» es un rasgo fundamental de la histeria, y K. Scheider encasilla al histérico entre los psicópatas necesitados de estimación. Los tipos de esta clase son engreídos, amanerados, afectados con derivación hacia la psicopatía histriónica (de la que abundan casos que, por cortesía, no mencionaré por su nombre de pila), revelada en la extravagancia del vestido y el peinado, del gesto y de la palabra, o hacia la megalomanía y el vedetismo de tantos artistas, que a sí mismos se proclaman los mejores y los primeros de todas las épocas en su arte. Los ejemplos de pseudología serían interminables... (14).

Un aspecto de la dramatosía flamenca es el megalopatetismo (el llanto, las penas, las ducas, la «maresita» muerta, el viático, la «camita jecha» en el hospital, etc), interpretable como una forma de masoquismo en su complacencia romántica en el dolor y el culto muy extendido al «sufrimiento», que llevan al flamenco a proclamar con Musset que

les chants desespérés sont les chants les plus beaux...

(«Les Nuits.»)

La violenta exteriorización de estas formas patéticas del arte flamenco tienen, además, el valor liberador de una genuina catarsis, pero no es aquí donde trataremos el cante como fenómeno catártico.

Finalmente señalaremos en el complejo expresional del arte flamenco, abundantes «convencionalizaciones», que distribuiremos en dos grupos culturales genéricos: Occidentales y Orientales.

Hay un repertorio de formas expresionales estandarizadas que constituye un lenguaje convencional perfectamente entendido por las sociedades occidentales. La pauta la da, naturalmente, el teatro. El arte flamenco, tanto espectacular como familiar, utiliza esos símbolos expresionales propios de la sociedad andaluza, esto es, mediterránea. Pero a veces, en casos señeros, que debieran ser normativos por lo que tienen de originarios, aparecen en el arte flamenco, en el baile sobre todo, formas expresionales no europeas, ni americanas; formas claras, inconfundiblemente asiáticas.

La teatralización creciente que está mixtificando al baile flamenco tiene en «retirada» estas formas exóticas de expresión. Sobre la primitiva faz hierática



de la bailaora se está superponiendo un juego de máscaras sucesivas que recorren toda la gama, desde el desgarrado rostro del dolor hasta el descompuesto de la alegría dionisiaca. Las caras afligidas o sonrientes de nuestras bailarinas no nos engañan. Son máscaras que no trascienden, que no realizan el milagro de suspender temporalmente nuestra incredulidad. Con lamentable torpeza abundan las que, para provocar una impresión de desesperación, cultivan el desmelenamiento, recurso tan falso como ambivalente, pues lo mismo puede ser utilizado como signo de dolor que como expresión de una alegría desenfadada y orgiástica.

Todo esto se ha superpuesto a las venerables formas primitivas de la coreografía flamenca, heredera directa de conocidos lenguajes ceremoniales asiáticos.

En casi toda Asia dominan estas dos normas generales que adquieren matizaciones peculiares en regiones, comarcas, localidades, pero dentro siempre de la pauta genérica:

1.º Es correcto expresar ostentosamente el dolor (15).

2.º Es incorrecto traslucir al exterior los otros sentimientos y afectos (16).

Ambas leyes ceremoniales cúmplense en el cante y el baile flamenco cuando no se ven arrebatados por influjos teatrales de Occidente. A los llantos y apologías ceremoniales asiáticos corresponden en el plano flamenco el grito de la siguiiya, el doloroso lamento de la toná, los «ay» característicos. A la impasibilidad prescrita por las buenas formas orientales corresponde el hieratismo facial de las grandes bailaoras tradicionales que jamás descompusieron su peinado. (No podemos incluir el baile de siguiiyas gitanas entre las formas expresivas patéticas porque carece de autenticidad, esto es, de tradición). Las formas tradicionales del baile flamenco son todas festivas, incluso la soleá, que en un principio observó un compás mucho más rápido que el actual, que la asimilaba a las bulerías y la alboreá. Las tonás no se bailaron nunca, ni las cañas. El baile de polos, culto al principio, tomó al aflamencarse el compás de las soleares bailables. No existían los «tientos» modalidad dramática del tango festero. Por eso en el primitivo baile flamenco se reflejan los rasgos característicos de la tradicional danza india que según Agnes de Mille (*Op. cit.*), revelan la existencia de una disciplina espiritual y una intensa búsqueda o exploración interior, ciñendo su ritmo y su dibujo, como el baile flamenco, al campo de acción del cuerpo. Las caras indias lucen en la danza una inexpressividad divina. Las manos exhiben un movimiento sutil. Una armoniosa ondulación recorre cadera, espina dorsal y hombros. Las parejas se cruzan sin rozarse. Las figuras ascienden con estremecimiento de llama.

(De «CUADERNOS HISPANOAMERICANOS»

Nº 217. Madrid, Enero 1968)



NOTAS

- 1 MAX SCHELER: «El puesto del hombre en el cosmo». ORTEGA Y GASSET: «La expresión, fenómeno cósmico, *«El espectador»*, VII).
- 2 A. GONZÁLEZ CLIMENT: *Flamencología*; R. MOLINA y A. MAIRENA: *Mundo y formas del cante flamenco*.
- 3 Ph. LERSCH analizó la mímica facial en su obra sobre psicología de la expresión «Gesicht und Seele» y dividió el rostro en tres *planos mímicos*: el de la frente, el de los ojos y el de la boca.
K. DUNLAP empleó la técnica de combinar unos «planos» con otros para determinar el «plano dominante», que parece ser el inferior o «bucal».
(The Role of Eye-Muscles and Mouth-Muscles in the Expression of the Emotions).
- 4 He observado la realidad del «barniz» aludido por Borrow en el ojo caló. Además de su frecuencia en los nómadas, he notado su casi universalidad en los ojos de los gitanos más pobres y depauperados. Su brillo húmedo tiene apariencia febril. También produce impresión de desaseo.
- 5 R. CAILLOIS sugiere en su *A propósito de un viejo estudio sobre la Mantis Religiosa* («Medusa y Cia.») que la creencia en el «mal de ojo» responde en el plano zoológico a la intimidación producida por los celos y completada por la apariencia o la mímica aterradoras de ciertos insectos.
- 6 El valor expresivo de las manos ha sido analizado por L. CARMICHAEL, en *A study of the Judgment of Manual Expression as Presented in Still and Motion Pictures*. La posición de las manos es de un intenso valor semántico. Su lenguaje acompañó inseparablemente a la oratoria y a los ritos religiosos. Su importancia expresiva es inmensa en la sociedad desde el lejano paleolítico.
- 7 E. HUNTINGTON: *Civilización y clima*; WILLY HELPACH: *Geopsique*.
- 8 O. RANK: *Art and Artist*; O. KLINEBERG: *Psicología social*.
- 9 S. K. LANGER: *Nueva clave de la Filosofía*.
- 10 BULLOUGH: *Psychical Distance*. Tal destrucción hace del asistente a la fiesta flamenca un auténtico *mitspieler* en el sentido en que KARL GROOS usa del término, esto es, de una «transposición». El «asistente», al romperse la barrera de la «distancia psíquica» entre cantaor y él, se torna un «participante» mediante la *einfluh* o «contemplación activa». C. H. GROOS: *Introducción a la estética*.
- 11 A. GONZÁLEZ CLIMENT: *Flamencología*; E. GARCÍA GÓMEZ: *La silla del moro*.



- 12 M. CRUZ HERNÁNDEZ: *Lecciones de Psicología*, vid. «tipo ciclotímico». F. BAUD atribuye la ciclotimia a la variación anormal de la ergapólysis, concretamente, a una exageración de la oposición rítmica normal entre el reposo y la actividad de vigilia. (*Op. cit.*).
- 13 Lo que nos afecta emocionalmente en toda obra de arte es «la realidad inarticulada», disimulada y oculta tras su belleza formal, respecto a la cual significa una «tensión». Vid. ROF CARBALLO: *Op. cit.*; NADEL: *Op. cit.*; EHRENZWEIG: *The Psycho-analysis of Artiste Vision and Hearing*.
- 14 V. GENNEP: *Op. cit.* PHILIP LERSCH: *La estructura de la personalidad*.
- 15 Al contrario que en Occidente, donde se suele velar en las clases elevadas.
- 16 O. KLINEBERG: *Op. cit.*, y *Emotional Expressions in China*.



Aida Gómez, en «Salomé». Tercer Premio Color III Salón I. Fotografía Flamenca.
Autora: Ana Magariños. Madrid.



EL BAILE Y LA DANZA EN SEVILLA

SANTIAGO MONTOTO

C. DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA.

Don Sefarín Estébanez Calderón, más conocido en el mundo de las letras por su seudónimo de «El Solitario», castizo escritor del siglo pasado y acaso el más competente en bailes y danzas, dice que Sevilla es «el taller donde se funden, modifican y recomponen en otros nuevos los bailes antiguos y la universidad donde se aprende las gracias inimitables, la sal sin cuento, las dulcisimas actitudes, los vistosos volteos y las quebras delicadas del baile andaluz».

Nada más exacto que comprueba la afición que siempre hubo en la capital andaluza por los bailes y danzas.

Dejando a un lado los tiempos hasta la expulsión de los árabes, ya en la Sevilla cristiana se sabe que las primeras constancias de estos espectáculos fueron de carácter religioso, pues que en la liturgia de la Iglesia había ciertos bailes que acompañados de músicas y cantos se celebraban en algunas funciones religiosas, especialmente en las fiestas del Corpus Chisti, que si en principio se verificaban dentro de la Catedral, luego pasaron a la vía pública, figurando en las procesiones.

En el transcurso del tiempo varios pontífices prohibieron esas manifestaciones de regocijo por el carácter profano que habían adquirido. Pero en Sevilla, no obstante, continuaron y por privilegio se permitieron danzas religiosas que ante el Santísimo se verificaban por niños cantoritos educados por el Cabildo Catedral. Estas danzas, que hoy día continúan, admiración de propios y de extraños, son las conocidas por el nombre de «baile de los seises», porque en un principio las ejecutaban seis niños. Con el tiempo éstos fueron diez, en la forma que hoy se celebran.

Los niños, primorosamente vestidos, cubiertos con chambergos adornados con plumas blancas y galones de oro, bailan ante el Sacramento, al son de una orquesta y en determinadas figuras se acompañan con el repiqueteo de las castañuelas, que le prestan singular encanto y originalidad, siendo una de las características de la liturgia sevillana; danzas que recuerdan por su elegancia al minué y la pavana.

Al lado de estas encantadoras danzas, impregnadas del candor de sus infantiles actores, figuraban otras de carácter profano, que si bien no se celebraban dentro del templo, formaban en la procesión del Cuerpo de Dios, que por profanidad y a veces demasiada desenvoltura, producían escándalo en el pueblo. Fueron inútiles las recomendaciones de los Prelados para que se acabasen esas danzas profanas, porque la autoridad civil no quería terminar con las tradiciones populares de antigua historia tan del agrado de todas las



clases sociales. Estas danzas, muy heterogéneas y de nombres muy diversos, como las de *Las espadas*, *Los Reyes Magos*, *Los bandoleros y serranas*, *Las ninfas y el oso*, *Las avestruces*, *Los meses del año*, etc., etc., llegaron hasta el siglo XVIII, en que el Arzobispo Palafox las suprimió. El celo de este Prelado quiso también acabar con la danza de los Seises, pero el Cabildo Catedral y el Ayuntamiento se opusieron. Llevado el pleito a Roma, la curia no aprobó la prohibición del Arzobispo y el baile continuó en la forma tradicional.

En la época de los Austria, el baile y la danza florecieron en Sevilla, no ya sólo por ser la ciudad de la Giralda la primera población de España, sino por su carácter cosmopolita, debido al crecido número de forasteros que la visitaban atraídos por sus riquezas y deleites. Aquí el lujo, las diversiones y los espectáculos alcanzaban dimensiones incalculables.

El teatro fue pasión de los sevillanos y, por ende, el baile que por aquellas lejanas calendas era como una escuela del arte dramático. En las muchas representaciones teatrales que en todas las estaciones del año se celebraban, no faltaba como entre actos o fin de fiestas el baile. Luego éste se independizó y constituyó por sí solo un espectáculo, con locales propios para su ejercicio. En esta época de los Felipe se distinguió perfectamente el baile de la danza. Esta se caracterizaba por los pasos graves y mesurados sin intervención apenas de los brazos. Los bailes, más libres y ligeros que las danzas, se distinguieron porque todo el cuerpo tomaba parte en su ejecución y se prestaba mucho a la intuición e inspiración del bailarín. Brazos y piernas jugaban igual papel. El baile, por tanto, libre de la medida y del engolamiento de la danza, recorría un mayor campo en su desenvolvimiento, alcanzando sus más apasionados admiradores entre la gente del estado llano. El bailarín era más desenvuelto que el danzante; sus libres movimientos y su desenfado hacían en ocasiones personalísimos giros y pasos, que, frecuentemente, se apartaban de las reglas establecidas, creando siempre en su desenvoltura.

Hubo pues, más variedad de bailes que de danzas. Entre los bailes se creó un género llamado *picaresco*, de carácter popular, que rayó a veces en lo lascivo y obsceno. Entre ellos descollaron dos que se calificaron como abortos del infierno; los famosos *Escarramán* y la *Zarabanda*. No fueron éstos nacidos en Sevilla, pero sí es cierto que la *Zarabanda* se bailó aquí por vez primera en uno de los teatros más principales. La *Zarabanda* no sólo se desarrollaba en el escenario, sino que la mujer que la bailaba, siguiendo el son apresurado, violento, de la guitarra, daba vueltas al teatro -según el lexicógrafo Cobarrubias- en todos los sentidos, hasta que acababa por hacer que los espectadores imitasen sus movimientos y dejando sus asientos se pusiesen también a bailar.

Arraigados en Sevilla los bailes, muchos de ellos venidos de las Indias, surgieron academias o escuelas donde se aprendían, y hubo escritores didácticos que fijaron sus reglas. Tal, entre otros, Juan de Esquivel Navarro, que escribió un curiosísimo libro titulado *El arte del danzado*, impreso en Sevilla en 1642. Antes de Esquivel existieron, al menos, dos escuelas de baile: la de Luis Caravallo y la de Melchor de Guevara.

Hubo, pues, en la capital andaluza en el siglo XVII varias academias



coreográficas, además de la de Juan de Esquibel, a la que acudían para aprender los mozos más distinguidos. Así la de José Rodríguez Tirado, sita en la calle de los Jimios, y la de Marcos Gómez, en la calle de la Raveta, de carácter popular. En todos estos centros, que eran públicos, se daban las lecciones y se practicaba la coreografía. A veces servían también de campo o palenque para dirimir los desafíos entre bailadores y danzantes, para otorgar la palma al más sobresaliente o diestro. En Sevilla y doctorados en esas academias, hubo famosos artistas, émulos de Terpsicore, como el marqués de Valencin, gran danzarín, y Antonio de Burgos, diestrísimo en las «medias cabriolas» y las «giradas».

Junto a los maestros consagrados como Esquibel y Rodríguez Tirado, ambos discípulos del madrileño Almanda, profesor de baile de Felipe II, había otros maestros, diríamos mejor maestrillos, que se buscaban la vida enseñando por bodegones y tabernas y también al aire libre en la vía pública, con la guitarra debajo del brazo, a quienes tan despreciativamente zahiere Esquibel en su *Arte del danzado*.

Como las comedias en Sevilla se prohibieron en el último tercio del siglo XVII y esta prohibición duró hasta los principios del XIX, otros espectáculos sustituyeron al teatral y entonces vinieron las máquinas reales, los volatines, la ópera cómica italiana y los bailes. Estos tuvieron mucha aceptación, y en un teatrillo situado en la plaza del Duque se ejecutaron, excepto en los días de Cuaresma.

Tras la invasión francesa y como reacción y afirmación del carácter nacional, todas las manifestaciones de índole popular fueron acogidas con delirante entusiasmo; entonces el baile, la danza y los cantos folklóricos se desarrollaron con notable pujanza.

Los bailes, comprendiendo en esta denominación también a las danzas, fueron propiamente un espectáculo público, organizado por empresarios en locales *ad hoc*, si no suntuosos, sí muy típico: bien en grandes salas, bien en los alegres patios; ya en las ventas y ventorrillos, ya en las tabernas en sitios reservados para ello. A estos locales, llamados en tiempos de nuestros abuelos bailes de candil, por los mezquinos aparatos de luz que los alumbraban, acudían los mozos de tronío, la gente de rompe y rasga y cuantos extranjeros pasaban por la capital del Betis, pues que los bailes eran una de las manifestaciones más pintorescas y seductoras para el estudio de las costumbres del país. Entonces se reformaron ciertos bailes antiguos y se crearon otros que en alas de la fama volaron por la redondez del mundo civilizado. Así sucedió con el aplaudidísimo *Bolero*, que bailado por las andaluzas admiraba a los que lo contemplaban, y singularmente cuando lo ejecutaban las célebres bailarinas de Almanzora, la Celinda y la Nena. El *bolero*, inventado o no por el sevillano Antón Bolinche, entró de lleno en Sevilla y aquí se naturalizó. Tuvo su trono en el salón de una casa de la calle de Tarifa, donde lo vieron bailar Alejandro Dumas y el barón Davillier, y donde Gustavo Doré lo perpetuó en sus preciosos dibujos.

Compartió la popularidad con el *Bolero*, el *Fandango*, y aún en algunos años imperó sobre aquél.



En los bailes de palillos -hermanos de los del candil- la gente de bronce se solazaba con el jaleo de Jerez, el vito y el olé, y ya en pleno triunfo del romanticismo las peteneras, con los caracoles y el vito sevillano, especialidad en las mujeres de la tierra, maestras insuperables en el manejo de las castañuelas o palillos.

Mas el baile característico y que ha llegado triunfante hasta nuestros días son las *sevillanas*, variaciones de las seguidillas del siglo XVI, y que tal vez en la forma que hoy las vemos sean debidas al maestro don Pedro de la Rosa. En estas *sevillanas*, bailadas por parejas, ya de hombre y mujer, ya de mujeres, se aunan artísticamente con los bailadores el cantaor y el guitarrista, animados y jaleados por el improvisado coro de los espectadores, que, a veces, como los bailarines, repiquetean sus palillos o crócalos de granadillo y por rareza de marfil, acompañados con el batir de las palmadas. En nuestros tiempos ha surgido dentro de este género uno especial, nada feliz: el de las «sevillanas corraleras», cantadas por un aire más vivo, aunque de menos elegancia y señorío que las del tronco de donde proceden.

Organizado el baile típico sevillano como espectáculo, se abrieron en el siglo pasado y continúan en éste, escuelas y academias, de donde habrían de salir los artistas que en los teatros, en los tablados de los cafés cantantes y en las fiestas y zambras organizadas para los turistas, darían a conocer una de nuestras más inconfundibles facetas de nuestras costumbres populares.

Esos bailes, en su mayor número, pasaron de las tabernas, romerías y ventorrillos a los teatros y salones, si bien, faltos de su espontaneidad y con atuendo caprichoso y arbitrario, las más de las veces fabricado con arreglo a figurines extranjeros.

De las academias, de un siglo a esta parte, pasaron a la historia la del maestro Otero, en el barrio de San Lorenzo; la del maestro Realito, en la calle de Trajano; la del maestro Albéniz, en la apicarada Alameda, y la del maestro Pericet, en la calle de la Feria.

En esa época nació el llamado café cantante, donde se acogieron el cante y el baile flamencos, justamente con los típicos y populares. Los más famosos fueron el titulado del Burrero, en la universal calle de las Sierpes, el del rey del cante flamenco, Silverio Franconetti, en la calle del Rosario, y el de Novedades, en la de la Campana. Por ellos desfilaron los más notables artistas del género, singularmente los andaluces.

Sevilla continúa hoy su brillante tradición coreográfica, y Rosario y Antonio recorrieron en triunfo las cinco partes del mundo mostrando el arte y la gracia de la tierra de María Santísima.

(De «EL TEATRO, EL BAILE Y LA DANZA EN SEVILLA», en «Archivo Hispalense». Números 103-104, Sevilla, 1960)



POESÍA

ANÓNIMO



El Nacimiento

Caminando va José,
caminando va María;
a las puertas de Belén
quieren llegar con el día.

Caminaban, caminaban
por la sierra más bravía,
caminaban, caminaban
por unas cuevas arriba;
como el camino es tan largo
la Virgen mucho sufría.

En la mitad del camino
el cielo se oscurecía.

—Dime, mi buen pastorcito,
que aquí tienes pastoría,
si a las casas de Belén
llegaremos en seguida.

—No, Señora, mi Señora,
mucho falta todavía;
en pasándose esta sierra
aún queda una montaña;
cuando lleguéis a Belén
la luna será nacida.

La Virgen que ha oído esto
lágrimas se la caían.

Cuando llegan a Belén
toda la gente dormía.

—Abre las puertas, portero,
portero de portería
abre las puertas, portero,
que viene José y María.

—Estas puertas no se abren
mientras que no venga el día.

Al llegar la media noche
la Virgen parido había,
tiene el Niño entre sus brazos
y callarle no podía.

Angeles vienen del cielo
y la ropa le traían;
pañuelos de oro bordados,
camisas de seda fina.

Los pastores y los reyes
van a verle en romería.



«Caras del Baile: Mercedes Ruiz». Segundo Premio Color III Salón I. Fotografía Flamenca. Autor: Klaus Handner. Alemania.



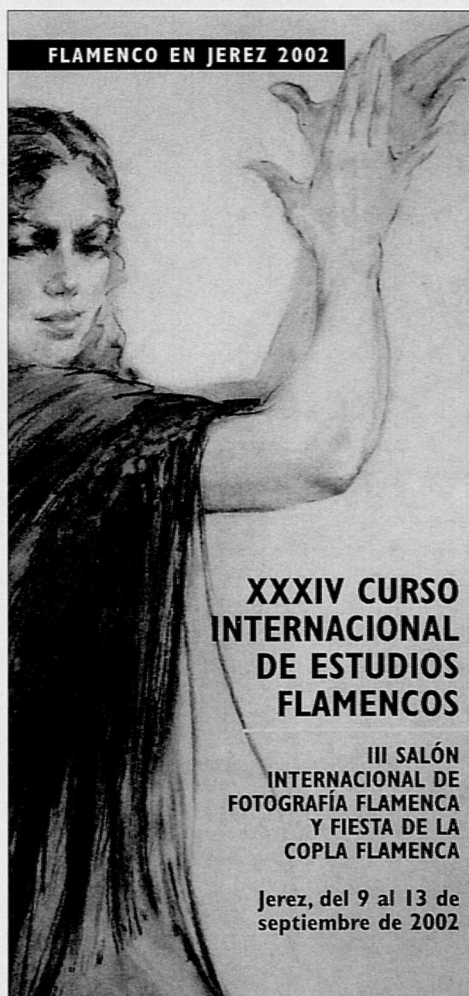
PÁGINAS DE INFORMACIÓN

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA CELEBRÓ SU XXXIV CURSO DE ESTUDIOS Y SU III SALÓN I. DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA

En el pasado mes de septiembre, la Cátedra de Flamencología celebró su XXXIV Curso Internacional de Estudios Flamencos y su III Salón Internacional de Fotografía Flamenca, con participación de más de cien trabajos de autores españoles y extranjeros, la mayor parte de los cuales fueron seleccionados para ser expuestos, durante todo un mes, en las salas de exposiciones del Centro Andaluz de Flamenco.

Además del CAF, colaboraron en la organización de estos eventos, el Ayuntamiento de Jerez, la Fundación Provincial de Cultura de la Diputación de Cádiz, González Byass / Tío Pepe, Caja San Fernando y la Fundación Cruzcampo.

El programa de actos del Curso incluía tres interesantes conferencias, a cargo de otros tantos destacados flamencólogos, dos de los cuales ingresaban como miembros de número de la Cátedra jerezana: el profesor de la Universidad de Sevilla, José Luis Navarro García y el investigador extremeño, Eugenio Cobo. El discurso de ingreso del primero versaría, acerca de "El Baile Flamenco en la Prensa Europea" y el del segundo, sobre "El antiflamenquis-



mo de Pérez Galdós"; temas que reproducimos en las presentes páginas de nuestra revista; al igual que la conferencia de clausura, que desarrolló el poeta,



escritor y académico sevillano, Daniel Pineda Novo, sobre la temática de "El Flamenco en la Literatura Europea Contemporánea". Tres lecciones de otros tantos maestros de la investigación que nos enorgullecemos en reproducir en este número.

Ilustraron estas eruditas lecciones, los cantaores jerezanos Alfonso Carpio "Mijita" y Juan Zarzuela, acompañados a la guitarra por Fernando Moreno, y la cantaora Elu de Jerez, con la guitarra de Domingo Rubichi.

LA FIESTA DE LA COPLA

Como apertura del anterior Curso de Estudios Flamencos, la Cátedra quiso rendir homenaje al que fuera eminente folclorista, don Francisco Rodríguez Marín, organizador y autor del discurso de la Fiesta de la Copla, celebrada en el Ateneo de Madrid, en 1910.

A tal efecto, el miembro numerario de la Cátedra, José Marín Carmona, leyó un extracto del discurso del "Bachiller Francisco de Osuna" y, a continuación leyeron una selección de sus mejores coplas originales los poetas y letristas Antonio Gallardo, Antonio Murciano y Rafael Lorente, quienes recibieron sendas placas, recordatorias de dicha fiesta, con los Premios que llevan los nombres de Rodríguez Marín, Manuel Machado y José Luis Tejada, respectivamente; los cuales les fueron otorgado con tal motivo.

La I Fiesta de la Copla Flamenca se celebró en el magnífico patio de columnas del Centro Andaluz de Flamenco, sede actual de la Cátedra; siguiendo a continuación un breve recital de cante puro, protagonizado por Antonio Agujeta, acompañado a la guitarra por Alberto Sanmiguel.

EXPOSICIONES

III SALÓN INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA FLAMENCA

Organizado por la Cátedra de Flamencología, paralelamente a su XXXIV Curso Internacional de Estudios Flamencos, se celebró el III Salón Internacional de Fotografía Flamenca, para fotografías en blanco y negro y en color; premiándose las seis mejores colecciones – tres de cada modalidad – con un total de mil ochocientos euros, por un jurado que estaba integrado por los grandes profesionales de la fotografía artística, Pepe Lamarca, Juan Salido y Eduardo Pereiras, más el director de la Cátedra, Juan de la Plata.

El primer premio para trabajos originales e inéditos, en blanco y negro, dotado con 450 €, fue para Juana Ragel Roper, de Algeciras (Cádiz); el segundo, de 300 €, para Francisco Carrasco Cortés, también de Algeciras; y el tercero, de 150 €, para José Luis Medina, de Jerez de la Frontera.

En cuanto a las colecciones en color, obtuvo el primer premio, de 450 €, la presentada por Miguel Ángel González, de Jerez; el segundo, de 300 €, Klaus Handner, de Alemania; y el tercero, dotado con 150 €, se le concedió a Ana Magariños, de Madrid.

Los premios fueron entregados, oficialmente, el día 5 de noviembre, en el transcurso de un acto, en el que González Byass agasajó a premiados y jurado, con una copa de jerez.

"PARAÍSO FLAMENCO", MUESTRA FOTOGRÁFICA DE JORGE ARROYO

En el Palacio Pemartín, sede del



Centro Andaluz de Flamenco de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, quedó abierta al público el pasado 7 de noviembre una muestra fotográfica del jerezano Jorge Arroyo,

titulada "Paraíso Flamenco". Una magnífica colección en color de interesantes y curiosas instantáneas, obra exquisita de este joven reportero gráfico, que permanecerá abierta, en la galería alta del CAF, hasta el día 22 de diciembre del presente año.

El catálogo de la exposición, muy bien ilustrado, está presentado por Segundo Falcón Sánchez, director del Centro, y lleva un acertado comentario del crítico flamenco Pepe Marín.

PREMIOS NACIONALES Y DE LA CRÍTICA FLAMENCA, AÑO 2003

Para el año 2003 la Cátedra de Flamencología de Jerez convoca una nueva edición de sus tradicionales Premios Nacionales de Flamenco, que serán entregados en las distintas categorías de Cante, Baile, Guitarra, Mejor Obra Fonográfica, Investigación, Poesía Flamenca, Prensa, Radio y TV, Bellas Artes, etc. Además del Premio Especial de Honor a la Maestría, en Cante, Baile o Toque.

Para artistas locales, se entregarán los premios Copa Jerez, al Cante, Baile, Toque y Enseñanza del Flamenco, en cualquiera de sus aspectos artísticos.

Todos estos premios los patrocina en exclusiva las bodegas González Byass y su marca emblemática del vino fino "Tío Pepe"; entregándose en fecha que se anunciará oportunamente, en el transcurso de una Gran Gala Flamenca.

En cuanto al Premio de la Crítica que otorga nuestra revista al mejor espectáculo que se presente, en el "Festival de Jerez", lo patrocina en exclusiva el Consejo Regulador de los Vinos de Jerez y Manzanilla de Sanlúcar, fallándose al día siguiente de la clausu-



ra de dicho festival y entregándose, posteriormente, en el Palacio del Vino, sede oficial del citado Consejo Regulador de las denominaciones de origen de los vinos del marco "Jerez-Xéres-Sherry".

Todos estos premios carecen de dotaciones económicas y consisten en valiosos trofeos en bronce, para los nacionales, y en catavinos de plata, para los locales y el de la Crítica.

DISCOS

ANTOLOGÍA DEL CANTE FLAMENCO Y GITANO, DIRIGIDA POR A. MAIRENA

Por vez primera se reproduce en compacto esta célebre antología, de la casa fonográfica "Columbia, S. A.", dirigida en 1959 por el famoso maestro del cante, Antonio Mairena y que, ahora, pasa del microsuro al DC con el sello "Tablao" de RCA y comentarios críticos de José Manuel Gamboa y Pedro Calvo.

Esta importante antología recoge cantes de grandes maestros, la mayoría ya desaparecidos, cuyos nombres son los de José Salazar, La Perla de Triana, Manuel Centeno, Aurelio Sellé, Pepita Caballero, Antonio Mairena, Rosalía de Triana, Pepe Torre, La Piriñaca de Jerez y Juan Talega. Cantes realmente magistrales, todos ellos.

La grabación se presenta en un estuche con dos compactos, y ha sido remasterizada digitalmente en "01 Mástering", Madrid (Julio 2001). Ilustración Archivo RCA. Diseño gráfico: Máximo Raso.

ANTONIO NÚÑEZ "CHOCOLATE":

"MIS 70 AÑOS CON EL CANTE"

Por vez primera se presenta en formato libro una nueva colección discográfica, que ha sido puesta bajo la experta dirección musical de la lebrijana



Tere Peña, quien tiene también, a su cargo, la producción ejecutiva de esta colección, denominada "Palo Nuevo", que produce la compañía discográfica Muxxic Records, S.A., de Madrid.

"El Chocolate" interpreta en este disco, conmemorativo de sus 70 años de cante, diversos estilos de seguiriyas, malagueña, taranto, soleá y sus clásicos fandangos personales, para rematar por martinets gitanos esta espléndida muestra de su arte, en el que — como él bien dice, en la contraportada — prácticamente "se está quedando solo".

Las guitarras acompañantes son las de Antonio Carrión y Paco Jarana.

"EL AGUJETA": "24 QUILATES"

También del sello "Palo Nuevo". Y otro "monstruo" del viejo y verdadero cante jondo, como Agujeta de Jerez, para decirnos su doliente queja gitana por martinets, soleá, bulerías,



seguriyas, fandangos, etc. Todo, dicho con una voz rompedora, de escalofrío, junto a la guitarra magistral de Enrique de Melchor.

GASPAR DE UTRERA: "CASTA"

Una sola y acertada palabra, para definir a este cantaor que hacía años que no grababa, en solitario: Casta. La casta de su cante utrerano, en la mejor raíz; dicho con personalísimo estilo, unas veces por bulerías, otras por seguriya, cantes levantinos, tientos, soleá, fandangos o martinetes; acompañado por las guitarras de Antonio Moya y Pedro Marfía.

JOSE MENESE: "A FRANCISCO"

En este disco/libro, de "Palo Nuevo", dice Menese que "el amor que le tiene al cante, es más grande que el que se tiene a sí mismo". Y lo demuestra cantando. Es otro maestro, en esa misma línea de pureza que practican Chocolate, Agujeta... y muy poquitos más. Aquí, en este compacto está su cante sabio y entelerido por romance, tientos, soleá, rondeñas, mariana, bamberas, peteneras a Pastora, la de los peines, y los tangos del Piyayo, aquél viejecillo immortalizado por J.C. de Luna, junto a la caña y las tonás a Francisco; recordando a Francisco Moreno Galván, pintor de los mejores, y su letrista, mentor y gran amigo. Hermoso trabajo discográfico de Menese, uno de los mejores profesionales que ha tenido el mejor cante de nuestro tiempo. Siempre fiel a sí mismo.

Le acompañan las guitarras flamenquísimas de Pepe Habichuela, Enrique de Melchor, Antonio Carrión y Carlos Habichuela.

CHANO LOBATO: "AZÚCAR CANDE"

Esta colección de disco/libros de "Palo Nuevo" nos trae el cante de otro gran maestro de esta época: Chano Lobato. Versátil profesional que lo mismo canta como nadie las viejas alegrías de su tierra gaditana que mete en aires festeros los tangos gardelianos y los ritmos caribeños, mezclando la sal de su tierra con el azúcar de caña, sin que por ello deje de sonar flamenco todo lo que sale de su voz de artista nato y eminente profesional de los más caros y codiciados.

Por eso, a Chano Lobato no le basta con la guitarra sola de Pedro Sierra, sino que necesita respaldar sus personales creaciones con otros instrumentos, llegando a veces hasta ampararse en la música de orquesta de cuerda, metales, saxo, percusión, piano, etc. Incluso juntando su voz con otras voces, como las de María Jiménez y la de Lucrecia, o la de Martirio, Mayelín, Maita vende cá...Y el resultado es un disco que, como no podía ser de otra manera, suena a Cadiz, a Cádiz flamenco, en la voz del gaditanísimo Chano Lobato que, para que lo sepamos todos, de una vez por todas, no se llama, ni Chano (Sebastián), ni Juan, como siempre nos hizo creer, sino Miguel Ramírez Sarabia, según la partida de nacimiento que se recoge en este librito tan lleno de sorpresas, de sal y de "azúcar cande", para escuchar embelesado.

VARIOS: ECOS DE LA BIENAL

El último DC que hemos recibido de esta magnífica colección del sello "Palo Nuevo", que dirige y realiza con gran talento y profesionalidad Tere Peña – de los Peña de Lebrija, hija de La Perrata y hermana de Juan el Lebrijano, casi ná –



es este otro que se titula "Ecos de la Bienal de Arte Flamenco" (Sevilla 2000).

Una estupenda grabación que ofrece cantes de Chano Lobato, José Menese, El Zambo, Chocolate y Fernando de la Morena. Cantes magníficos, todos ellos.

A Chano le acompaña a la guitarra Pascual de Lorca, en tangos y bulerías, a Menese, Quique Paredes, en bamberas y tientos; al Zambo, Moraito, por soleá por bulerías y bulerías, propiamente dichas; a Chocolate, la guitarra de Antonio Carrión, en malagueña y fandangos y, a Fernando de la Morena, el jerezano Moraito.

CHAQUETÓN: "MIS ADENTROS"

Finalmente, llega a nuestras manos una grabación muy esperada del gran cantaor "Chaquetón", gaditano afincado en la capital del reino, al que Alía Dis-



cos, ha querido pedirle que se rebusque en sus "adentros", para este trabajo fonográfico, tan bien conseguido y mejor acabado.

Y la ansiada vuelta a los estudios de grabación del colosal cantaor nos trae como feliz resultado, para abrir boca,

sus cantes de chufla chaquetonera, un bolero por bulería, un pregón, cantiña y romera con letra de Alberti; la soleá de siempre con letras de Manuel Ríos Ruiz; alegrías con letras de Antonio Hernández; un romance-villancico suyo y fandangos propios; además de la seguiriya con aires de Curro Durse, con letra de Fernando Quiñone, la malagueña mellicera de Antonio Murciano y tientos y tangos de Caballero Bonald.

O sea, que Chaquetón es, además de un extraordinario maestro del mejor cante gaditano, un cantaor ilustrado que ha sabido rendir pleitesía a poetas de su tierra como Alberti, Ríos, Hernández, Quiñone y Caballero Bonald; cosa que es de agradecer.

ARTE FOTOGRAFICO

"RETRATOS DEL FLAMENCO" POR PACO SANCHEZ

En formato de libro, editado por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, el gran artista fotográfico, Paco Sánchez, nos ofrece sus mejores retratos flamencos, en reproducciones de gran calidad, avaladas por el Centro Andaluz de la Fotografía y el Centro Andaluz de Flamenco, con acertado prólogo de la propia Consejera de Cultura de la Junta, Carmen Calvo Poyato.

El libro está dedicado a Miguel Acal, de quien Sánchez fuera compañero en las tareas radiofónicas, en las que Acal fue indiscutible maestro; y el arte final en laboratorio de estos retratos se debe a Fernando Fernández Silva, que hizo un gran trabajo; como también lo ha hecho, por último, con una calidad envidiable, en la impresión y filmación, Pinelo Talleres Gráficos, S. L. de Sevilla.

En la galería fotográfica de Paco



Sánchez, el objetivo nos dejó para siempre retratos sensacionales de artistas como Agujeta, Ana María Bueno, Canales, Carmen Linares, Camarón, Chiquetete, El Pipa, El Cabrero, La Macanita, El Chocolate, Joaquín Grilo, La Fernanda de Utrera, Enrique de Melchor, Menese, Mairena, Calixto, Mercé, Paco Cepero, etc. etc.

A la vista de estos retratos, podemos asegurar que son los mejores que hemos visto, hasta el momento, de las grandes figuras flamencas de la época que nos ha tocado vivir.

LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA PIDE LA LLAVE DE ORO DEL CANTE PARA ANTONIO NÚÑEZ "CHOCOLATE"

La Cátedra de Flamencología de Jerez, creyendo recoger un sentimiento generalizado en el mundo flamenco, ha solicitado a la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía la concesión de la denominada "Llave de Oro del Cante", para el cantaor Antonio Núñez "Chocolate", uno de los más veteranos intérpretes del cante jondo, todavía en activo; quien recientemente ha obtenido uno de los premios "Grammy Latinos" por su último disco titulado "Mis 70 años con el cante".

En dicho disco, "El Chocolate" afirma "recordar con tristeza un flamenco grande y universal. Un flamenco espiritual y hermoso que muchos hombres y mujeres – artistas y aficionados – contribuyeron a que sea una de las músicas más reconocidas del mundo, y creo que se nos va". Añadiendo con desolación: "Me estoy quedando solo".

Antonio Núñez Montoya, conocido artísticamente por "El Chocolate", es de raza gitana y nació en el barrio de San Mateo, de Jerez de la Frontera, el 4 de

mayo de 1930. Con seis años, se trasladó con su familia a Sevilla, donde reside, desde entonces; aprendiendo a cantar en la Alameda de Hércules, escuchando a Pastora, a Tomás y Arturo Pavón; a Vallejo, al Sevillano, a Marchena, a Manolo Caracol y a todos los demás maestros de entonces. Aunque su ídolo de toda la vida fue y sigue siendo Manuel Torre, cuya escuela clásica de cante jondo gitano continua y conserva, en buena parte, con verdadero orgullo.

"Chocolate" ha cantado en toda España y buena parte del extranjero, formando parte de distintas compañías; habiendo grabado numerosos discos y obtenido importantes premios. Dos de ellos otorgados por la Cátedra de Flamencología: el Nacional de Cante de 1969 y el Premio de Honor a la Maestría, treinta años después, en 1999.

Preguntado sobre el panorama actual del flamenco, "El Chocolate" se muestra muy pesimista; afirmando que "ahora se habla de evolución, como algo novedoso; cuando el cante siempre ha estado evolucionando. Lo importante es tener base, haber escuchado a los clásicos y de ahí hacerte tu propia personalidad. El flamenco auténtico o puro nunca llegará a las masas, siempre será para gentes especiales que posean gran sensibilidad. Para escuchar buen cante hay que tener paciencia. El flamenco de verdad es nuevo siempre; lo que hoy se llama moderno es antiguo mañana."

Respecto a su momento actual, "Chocolate" dice: "Creo que estoy en la edad justa para dejar mi testimonio flamenco a futuras generaciones"; Y solo quiere que le recuerden, el día de mañana, "como un hombre honrado y un artista que nunca traicionó su arte".

Por su importante y amplio historial artístico y por su enorme categoría hu-



mana, como cantaor y como persona; admirado, querido y respetado por sus compañeros y aficionados; indudablemente Antonio Núñez "Chocolate" es la gran figura viva del flamenco, con más méritos y merecimientos, para poder ostentar, sin ningún género de dudas, la nueva Llave de Oro del Cante que, otorgándosele a un artista con su magisterio, volvería a recobrar el primitivo sentido que tuvo originariamente, cuan-

do la ganaron Tomás el Nitri, Manuel Vallejo y Antonio Mairena, antes de que se le concediera, de forma polémica, a título póstumo, a Camarón de la Isla.

A esta petición de la Cátedra se ha adherido incondicional y totalmente, desde Barcelona, la Federación de Asociaciones Gitanas, a través de la Unión Romaní de España que preside el escritor gitano, Juan de Dios Ramírez Heredia.

LIBROS

«CAMARÓN DE LA ISLA (1969-1992) ENTRE TRADICIÓN Y EVOLUCIÓN»

DE MERCEDES GARCÍA PLATA

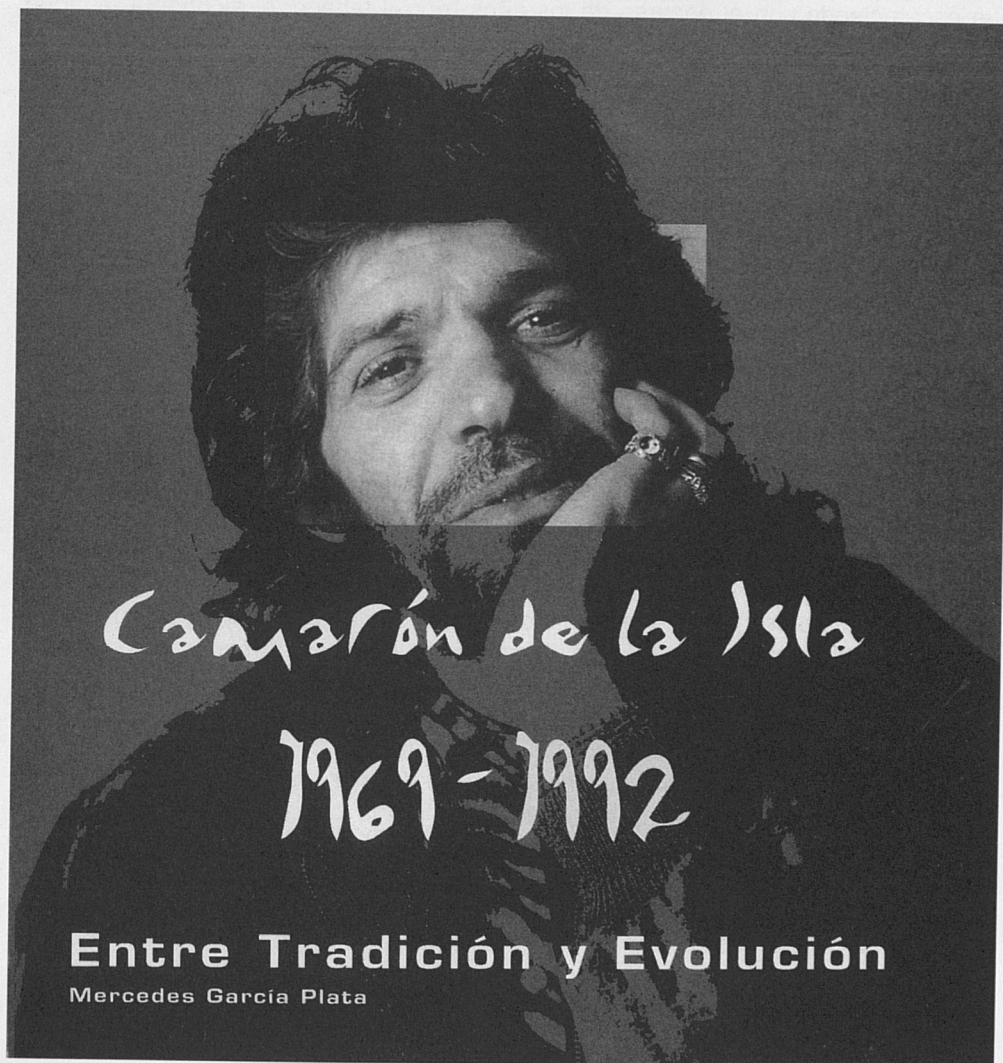
CAMARON de la Isla sigue ganando batallas, tras su muerte... Numerosos han sido los artículos, libros y publicaciones aparecidos tras su esperada ausencia. Hoy, diez años después de la tragedia, la investigadora francesa, Mercedes García Plata -de origen español- profesora Titular de Lengua Española de la Universidad de la Sorbona-París III, nos ofrece un acabado estudio sobre el cantaor de La Isla, desde nuevas perspectivas, fruto de cinco años de intensa investigación -y trabajo de campo, como dirían los arqueólogos bajo el título de Camarón de La Isla. 1969-1992. Entre Tradición y Evolución (Diputación de Cádiz. Servicio de Publicaciones, 2.002; 326 pp.) Es el fruto, además, de su Tesis Doctoral, defendida en Enero de 2000, en la citada y prestigiosa Universidad donde trabaja, alcanzando la calificación de «Apto cum laude», por unanimidad. Tesis, originalmente escrita en francés y traducida al español por la propia autora, para esta edición.

Con rigor y conocimiento del tema, Mercedes García nos brinda este ensayo original, muy bien redactado, y estructurado en dos partes diferenciadas, con cinco capítulos, en los que la autora ha huido de lo superfluo, de lo anecdótico, realizando un verdadero análisis de la evolución-revolución del Flamenco contemporáneo, teniendo como eje central la figura inmarcesible de José Monje Cruz, Camarón de La Isla (1950-1992), al que sitúa, geográfica y cronológicamente, en dos épocas bien marcadas: Camarón de La Isla, 1969-1977, y C. de La Isla, 1979-1992, estudiando su obra discográfica -18 elepés en veintitres años (1969-1992), al par que pone -y es algo nuevo y esencial- al personaje en su tiempo, en su época y en su ambiente social, como un ser producto de la etnia de que procede, para llegar a su evolución cantaora dentro del espectáculo artístico, donde «militó», hasta sus actuaciones, masivas, y en solitario, con las guitarras de Paco de Lucía, primero, y Tomatito después... Además, Mercedes García Plata resalta el esfuerzo, enorme, que hizo Camarón para que el Cante Jondo llegase a la juventud y a las masas, con sus actuaciones en campos de fútbol y plazas de toros, convirtiéndose el isleño en un



verdadero cantaor de masas -en la excepción fiel de la teoría de Ortega y Gasset-, surgiendo ya el mito; aunque José vivió, en sus últimos años, entre la dura realidad y la aureola de una trágica leyenda...

El libro se inicia con un amable Prólogo de Enrique Montiel, que se congratula de su edición, esperada, al par que elogia a su autora, a la que conoció en la Isla de Camarón, afirmando que «Mercedes García Plata representa un hito muy importante, logrado con esfuerzo e inteligencia, en la investigación universitaria francesa, sobre el cantaor más universal del flamenco». Efectivamente, cuando se lee el libro -que es un gozo-, se aprecia, se palpa, la valía del mismo, porque su autora ha dado un enfoque nuevo a la investigación, valorando la influencia del entorno sociocultural de José Monje, hasta llegar a la primera etapa de su carrera artística, iniciada a los 14 años, con la firma de su primer contrato laboral, en 1969, en el tablao madrileño de Torres Bermejas, al par que analiza su obra discográfica, desde 1969 a 1977,





Según el erudito investigador sevillano, contemporáneo y discípulo de Machado, don Francisco Rodríguez Marín, Tío Luis enseñó a cantar a El Fillo y a los jerezanos José y Luis Cantoral. Por lo tanto, hemos de clasificarlo con categoría de primer maestro, o primer transmisor del cante, hasta donde la memoria popular alcanza a recordar, ya que es el cantaor más antiguo que se conoce y así lo citan todos los estudiosos, desde que "Demófilo" lo hizo. Cronológicamente, podemos cifrar aquí el comienzo de la amplia aportación de los cantaores de Jerez a la historia del cante jondo flamenco, sin que nos metamos para nada en elucubraciones y teorías más o menos añejas, que nos puedan hacer caer en la basta, misteriosa, e intrincada nebulosa de tiempos anteriores que, por desconocidos y nada fiables, hemos de desdeñar, en principio; limitándonos a lo que la historia registra, a partir del siglo XVIII; una vez pasada la etapa hermética del flamenco, en que los gitanos andaluces cantaban únicamente en sus guetos y a escondidas de oídos traicioneros, que pudiesen delatarles y llevarles ante los tribunales; ya que sus habla, su vestimenta y sus cantes, danzas y músicas, les estaban prohibidas por decretos y reales pragmáticas.

De los siglos XVIII y XIX hay otros muchos cantaores jerezanos, que igualmente cita "Demófilo" en su famosa relación de nombres, facilitada por su informante Juanelo el de Jerez; casi todos ellos, considerados como cantaores generales, que cantaban todos o casi todos los estilos. Y también habremos de añadir a éstos, un buen plantel de grandes cantaores que nacieron y vivieron a caballo, entre el siglo XIX y el XX.

Valgan los nombres ilustres del señor Manuel Molina, El Loco y La Loca Mateo, Juan Junquera, El Puli, Tía Sarvaora, La Serneta, María la Jaca, La Regalá, La Junquera, La Sandita, los hermanos Tío Juan y Tío Vicente Macarrón - uno de ellos, Vicente lo más seguro, padre de la célebre bailaora, Juana la Macarrona - y los de la saga de los Cantorales, entre otros; junto con los nombres posteriores de Sebastián el Chato de Jerez, Paco la Luz, La Rita, Salvaorillo, La Serrana, Carito, don Antonio Chacón, Manuel Torre, Juan Jambre, Juanito Mojama, Isabelita de Jerez, El Garrido, Frijones, La Pompei, El Niño Gloria, José Cepero... y muchos más, cuya relación sería interminable.

La aportación de Jerez a la historia flamenca, en general, es importante y muy grande, porque Jerez ha sido siempre un vivero inagotable de buenos y excelentes artistas flamencos; sobre todo de grandes cantaores. Y una particularidad muy curiosa consiste en que la mayoría, por no decir casi el cien por cien de esos cantaores, son todos de raza gitana. Ya lo dije en mi libro "Los gitanos de Jerez": "La aportación de los gitanos jerezanos a la historia del arte flamenco - cante, baile y toque - es realmente amplia y muy importante, desde el siglo XVIII a nuestros días. Desde Tío Luis el de la Giliana, hasta el momento presente, Jerez puede presentar la más extensa nómina de grandes artistas, especialmente de raza gitana".

Jerez vivió tres siglos, el XVIII, el XIX y el XX, de pleno esplendor flamenco. Los dos primeros los conocemos por fehacientes historias de los más acreditados eruditos, como "Demófilo", Ricardo Molina y Mairena, o Anselmo



González Climent. El tercero, por propias vivencias, por experiencias propias, por propio protagonismo; ya que desde el ecuador del siglo XX, hasta el momento presente, hemos estado viviendo inmersos en el devenir flamenco de Jerez, con todas las consecuencias; conociendo, escuchando y estudiando el cante jerezano, casi codo con codo, día y noche, con sus más importantes figuras: Tía Anica la Piriñaca, Tío Borrico, El Troncho, El Batato, Terremoto, la Paquera, El Sordera, Agujeta, Diego Rubichi, y las más jóvenes generaciones que siguen entusiasmadas las viejas y más clásicas escuelas del cante jondo y puro de Jerez, de ayer y de hoy; de todos los tiempos. Como es el caso de los jóvenes hermanos Antonio y Dolores Agujeta, que no quieren saber más de cante que los que han heredado genéticamente, a través de su padre y éste, a través del suyo, Tío Agujeta el Viejo; o el caso también significativo de Fernando Terremoto, que sólo hace el cante paterno, escuchado desde niño en su propia casa. Y el ejemplo extraordinario de los hermanos de la familia Zambo, que no quieren saber nada de otras historias modernas. Aunque nunca se puede decir "de esta agua no he de beber", pues las tentaciones de las multinacionales discográficas cada día acucian más a las nuevas figuras; como ya se ha dado más de un caso, realmente sangrante; para dulcificar su cante con aires nada jondos, pero si muy comerciales y sustanciosamente pagados con muchos miles de euros.

Ese es un peligro que está ahí, latente, y siempre tentará a nuestros más jóvenes artistas. Como ya ha tentado a otros muchos, dentro y fuera de Jerez. Desgraciadamente para el cante tradicional, genuino, auténtico y verdadero, mamado a los pechos de sus madres y aprendido desde niños, como el que aprende a jugar al aro o a las canicas. Un cante, en Jerez y en cualquier otro punto de Andalucía, en peligro irremediable de extinción, por culpa de los que no van buscando en él - y en los mismos artistas - más que el mero negocio y el vil metal; tratando el flamenco como una mercancía, como un negocio mercantil; y no como un arte tradicional, heredado de padres a hijos, desde tiempo inmemorial.

Volviendo a "Demófilo", en él encontramos la base del actual y siempre reconocido prestigio flamenco de Jerez, como cuna de grandes cantaores. Véase, si no, la lista de intérpretes jerezanos que alcanza la cifra de veintinueve (29) nombres de reconocida categoría artística, en aquellos tiempos (siglos XVIII y XIX), seguida por Cádiz con trece notables intérpretes; mientras Sevilla tan solo se cita con diez grandes cantaores. De Puerto Real, son cuatro; más otros cuatro de El Puerto de Santa María; tres de la Isla de San Fernando; cinco de Sanlúcar de Barrameda; dos de Morón y tan solo uno de Málaga.

Aunque, naturalmente, por investigaciones posteriores, todos sabemos que cada población flamenca de las citadas anteriormente, contaba con algunos cantaores más de similar o parecida categoría a los que aparecen mencionados en la famosa lista del padre de los hermanos Manuel y Antonio Machado. Algunos de ellos no incluidos por desconocimiento del autor o de sus informantes (Silverio y Juanelo). Como por ejemplo, en Málaga no se pude citar únicamente a Juan Breva, como cantaor de malagueñas y



José Luis Navarro, profesor de la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Sevilla y miembro de número de la Cátedra de Flamencología de Jerez. Se titula: «De Telethusa a La Macarrona (Bailes andaluces y flamencos)». Su edición ha corrido a cargo del Centro Andaluz de Flamenco.

Estamos ante un ensayo histórico de los más importantes que sobre el flamenco se han publicado hasta la fecha. Partiendo de los datos fehacientes más antiguos, José Luis Navarro demuestra que el actual baile flamenco se ha configurado con las aportaciones de distintas culturas y aires populares, que ha venido sucediéndose desde las danzas llamadas «puellae gaditanae», allá en el Cádiz romano, hasta la definitiva estructuración de los estilos flamencos en los cafés cantantes del siglo diecinueve.

Nunca se había afrontado el tema con tanta documentación ni con mayor rigor analítico. La bibliografía manejada rebasa la que generalmente se venía utilizando en los tratados flamencológicos, pues José Luis Navarro ha encontrado apoyaturas para sus teorías y argumentaciones incluso en anales eclesiásticos o decretos públicos, para demostrar claramente que el baile flamenco es fruto de una simbiosis que ha durado siglos. Según sus palabras introductorias: «Fue un diálogo ininterrumpido entre bailes populares y bailes de teatro, entre gentes del pueblo y profesionales de la danza. Un diálogo abierto y libre de perjuicios entre andaluces y calés, en el que también tomaron parte muchos de aquellos negros que llegaban como esclavos a nuestras costas, o que, llevados a las tierras americanas, nos fueron enviando en sucesivas oleadas, desde los puertos caribeños, con sus contoneos, quiebro y ritmos binarios, lo mejor de sus habilidades bailaoras. Fue un diálogo que benefició a todos sus interlocutores, pero sobre todo al baile mismo. Gracias a él, se fusionaron estilos y se fueron acumulando pasos y mudanzas. Se fue enriqueciendo así, día a día, el patrimonio dancístico que cada generación legaba a la que le sucedía».

José Luis Navarro, que ya había puesto de relieve sus capacidad investigadora en torno al flamenco con varias obras, confirma con «De Telethusa a la Macarrona (Bailes andaluces y flamencos)» -por cierto, repleto de ilustraciones-, su entidad de estudioso de primera categoría al respecto. Y sabemos que prepara el título «De Pastora Imperio a La Argentinita. El Ballet Flamenco», Lo dicho, para quitarse el sombrero.

MANUEL RIOS RUIZ

(De «Diario de Jerez»: «Un estudio flamencológico definitivo». Jerez, 14-XI-2002)



personales, en la soleá, en el taranto, en la malagueña y, de forma mucho más importante, en la seguriya; especialmente en su seguriya grande de Santiago y Santa Ana, que aún nadie ha podido mejorar».

Así se expresa el flamencólogo jerezano en las páginas de su libro *Manuel Torre, la pena sonora*, edición de autor, con el respaldo de la Caja San Fernando y de la Cátedra de Flamencología de Jerez. El propio Juan de la Plata define este libro, que presentó durante la Feria Mundial del Flamenco en Sevilla, como una «biografía apasionada», que viene a llenar un curioso hueco bibliográfico, toda vez que no hay demasiados títulos que exploren la personalidad del cantaor jerezano cuya cultura de la sangre elogió Federico García Lorca.

De hecho, uno de sus últimos precedentes también llevaba la firma de Juan de la Plata y fue publicado hace cuarenta años: «Este libro -afirma- pudo haberse empezado a escribir, hace muchos años. Más de cuarenta. Concretamente, en 1957, ya intenté hacer una primera y completa biografía de mi ídolo flamenco, el gran cantaor Manuel Torre, para incluirla, junto a otras de artistas célebres jerezanos, en mi libro *Flamencos de Jerez* que, por diversas circunstancias adversas, no vería la luz hasta enero de 1961».

Dividido en tres partes, este libro incluye desde sus partidas de nacimiento y defunción, así como los padrones de sus familiares más cercanos, a apuntes sobre su niñez y juventud, así como su debut artístico. También se extiende con la prolongada estancia de Manuel Torre en Sevilla, su legado artístico, discografía, fondos de grabaciones, algunas de las letras que interpretó y que no fueron incluidas en discos, así como una antología de textos, testimonios y poemas en homenaje al cantaor.

La familia paterna de Manuel Soto -apodado Torre al igual que su padre, que ejercía como matarife- era de Algeciras y la materna de Jerez. El nació el 5 de diciembre de 1878 y creció en lo que Juan de la Plata denomina «su barrio plazuelero de San Miguel», en una prolífica familia que llegaría a contar con seis hijos.

En el libro, se citan las palabras del guitarrista Javier Molina, que fue el primero que le acompañó en un escenario, desde que debutará con 14 años y con el sobrenombre artístico de «El Hijo de Torre», en el Café jerezano de la Vera-Cruz, donde hoy se encuentra el Teatro Villamarta: «Manuel no aprendió a cantar de nadie. Quizás siguiera al principio el estilo de Enrique el Mellizo, el de Cádiz. Pero en los comienzos nada más. Manuel Torre no necesitaba aprender. Creaba. Carito, el Chato de Jerez, el Loco Mateo, El Loli, los Marrurros, el señor Manuel Molina y otros muchos jerezanos brindaban entonces un cómodo aprendizaje. En Jerez existían seis cafés cantantes. Manuel Torre oía con atención, luego creaba. Quizá esto, el no adaptarse exactamente a las normas de los consagrados, fue el mayor obstáculo con que tropezó hasta conseguir imponer su arte».

Se dice que Manuel Torre pasó veinte días en Cádiz, en casa del cantaor Enrique El Mellizo, «de quien se dice que era tío del jerezano; parentesco no probado; pero sí es muy posible que existiera una gran amistad, una relación casi de familia, ya que Enrique y el padre de Manuel desempeñaban la misma profesión de matarifes», avisa Juan de la Plata.

«En estos veinte días, puede que ocurriera la famosa anécdota que se cuenta de que Enrique El Mellizo, en el colmo del paroxismo, intenta arrojarle por un balcón, después de escuchar cantar a su sobrino».



Manuel Torre se asentará profesionalmente en Sevilla, donde muere a 21 de julio de 1933. Murió soltero, pero tuvo hijos reconocidos con dos mujeres, la bailaora Antonia Torres «La Gamba», con quien tuvo sus dos únicos varones, Tomás y Juan, así como María Loreto Reyes, conocida por Mariquita y hermana del «Feongo», que quedó coja tras el parto de una de sus cinco hijas: Tomasa, María, Amparo, Consuelo y Gabriela, de las que sólo sobrevive la segunda: «Estos son los hijos reconocidos, que convivieron con Manuel. Pero siempre hubo rumores, en Sevilla, de que conoció a otras mujeres, con algunas de las cuales pudo tener otros hijos, no reconocidos», comenta Juan de la Plata, quien añade que con ocasión de la inauguración del monumento a la Niña de los Peines en La Alameda de Sevilla, alguien se le identificó como tal, pero no le dio dato alguno sobre su nombre o el de su madre.

En el capítulo de agradecimientos, Juan de la Plata menciona «en primer lugar, a María Torre, hija de Manuel, y a mi llorada esposa, Concha Torre, sobrina-nieta de Manuel, a las cuales debo en gran parte la autoría de este libro y que, sin ellas, tal vez no hubiera sido posible».

JUAN JOSÉ TELLEZ

(En «Diario de Cádiz» de 21 Octubre 2002)



Manuel
Torre

NOTA DE LA REDACCIÓN: Por no habernos llegado a tiempo, no nos ha sido posible incluir en este número, la segunda parte del interesante trabajo, publicado en el número anterior, titulado «El Zapateado flamenco: una aproximación etnomusicológica», original de nuestra colaboradora Susana Weich-Shahak, de la Universidad Hebrea de Jerusalén, el cual trataremos de incluir en nuestra próxima edición.